## 4. CREŞTEREA

Multe din cele spuse în această carte despre percepţia şi reprezentarea vizuală se aplică şi comportamentului uman în general. Tendinţa spre cea mai simplă formă, de exemplu, guvernează activităţile organismului la un nivel fiziologic şi psihologic atît de elementar, încît contează prea puţin ţara sau perioada istorică din care ne extragem exemplele. Totuşi, chiar şi examenul unei tendinţe atît de generale nu poate ignora anumite deosebiri caracteristice în folosirea schemelor vizuale, deosebiri ce reflectă stadii succesive de dezvoltare mintală.

Aceste stadii de dezvoltare apar în forma lor cea mai pură şi mai completă în producţiile artistice ale copiilor. Găsim însă analogii frapante cu arta copiilor în fazele de început al aşa-numitei arte primitive din întreaga lume, ba chiar şi atunci cînd un începător, indiferent de vîrstă sau loc geografic, îşi încearcă prima oară mîna într-o anumită artă. Evident, există diferenţe însemnate între atitudinile şi producţiile copiilor occidentali şi cele ale copiilor de eschimoşi, între cele ale copiilor inteligenţi şi cele ale copiilor mărginiţi, între cele ale copiilor bine îngrijiţi şi cele ale copiilor neglijaţi, între cele ale orăşenilor educaţi şi cele ale vînătorilor din sălbăticie; dar şi aici se va dovedi util, pentru scopul nostru, să subliniem asemănările şi nu diferenţele.

Formele timpurii de reprezentare vizuală ne solicită atenţia nu numai pentru că ele sînt de un vădit interes educaţional, dar şi pentru că toate trăsăturile fundamentale care acţionează în moduri rafinate, complicate şi modificate în arta matură se vădesc cu o limpezime elementară în imaginile create de copii sau de primitivi. Aceasta se referă la relaţiile dintre forma observată şi cea inventată, la perceperea spaţiului în raport cu tehnicile bi- şi tridimensionale, la interacţiunea dintre comportamentul motor şi controlul vizual, la legătura strînsă dintre percepţie şi cunoaştere şi aşa mai departe. Nu există aşadar o introducere mai edificatoare în arta adultă decît un studiu al manifestărilor timpurii ale acelor principii şi tendinţe ce guvernează permanent creaţia vizuală.

*De ce desenează copiii aşa?*

De la început am subliniat că nu putem spera să înţelegem natura reprezentării vizuale dacă încercăm s-o extragem direct din proiecţiile optice ale obiectelor materiale ce constituie lumea noastră. Picturile şi sculpturile de orice stil au proprietăţi ce nu pot fi explicate ca simple modificări ale materiei prime perceptuale receptate prin simţuri.

Cele de mai sus sînt valabile şi pentru succesiunea de stadii în care se dezvoltă de regulă forma reprezentaţională. Dacă presupunem că punctul de plecare al experienţei vizuale îl constituie proiecţiile

optice furnizate de lentilele din ochi, ne-am aştepta ca primele încercări de creare a unei imagini să se apropie cel mai mult de aceste proiecţii. Desigur, ele n-ar putea semăna cu modelele mai fidel decît o permit puterea limitată de observaţie şi dexteritatea tehnică limitată, dar imaginea respectivă, ce transpare din aceste strădanii stîngace, ar fi neîndoios cea a proiecţiei optice. Ne-am mai aştepta ca orice deviere de la acest model să fie un stadiu ulterior, rezervat libertăţii rafinamentului matur. Şi totuşi, tocmai contrariul este adevărat.

Desenele timpurii ale copiilor nu arată nici băunuita conformitate faţă de aspectul realist şi nici proiecţiile spaţiale la care ne-am aştepta. Care este explicaţia? Întrucît am presupus că pentru oamenii normali perceptele vizuale pot fi numai proiecţii fidele, trebuia găsită o cauză pentru această abatere. S-a sugerat, de pildă, că din punct de vedere tehnic copiii sînt incapabili să reproducă ceea ce percep. Aşa cum ei nu pot lovi centrul ţintei cu un glonte, căci le lipseşte concentrarea privirii şi siguranţa mîinii ce caracterizează pe ţintaşul adult, tot astfel ochii şi mîinile lor n-au deprinderea de a realiza liniile corespunzătoare cu creionul sau cu penelul. Este foarte adevărat că desenele copiilor mici vădesc o stăpinire incompletă a activităţii motorii. Liniile lor urmează uneori cursuri neregulate în zigzag şi nu se întîlnesc exact acolo unde ar trebui. Cel mai adesea, totuşi, liniile sînt destul de precise pentru a indica ce reprezintă desenul, mai ales pentru privitorul care poate compara numeroase desene de acelaşi fel. Şi apoi, la o virstă destul de fragedă această imprecizie a trăsăturii face loc unei exactităţi mai mult decît suficientă pentru a arăta ce încearcă să deseneze copilul. Comparaţi aceste forme de început cu desenele unui amator stîngaci care încearcă să copieze fotografii ori picturi realiste şi veţi observa diferenţa fundamentală. Privitorul este invitat să prindă un creion în gură sau între degetele de la picioare şi să copieze o imagine realistă a urechii omeneşti. Liniile pot apărea atît de chinuite încît să fie total de nerecunoscut, dar dacă desenul este cît de cît reuşit, el va diferi totuşi fundamental de modul obişnuit în care un copil desenează urechea, sub forma a două cercuri concentrice, unul pentru conturul exterior, celălalt pentru orificiul interior. Nu în lipsa de îndemînare motorie îşi găseşte explicaţia această diferenţă esenţială. Alţi teoreticieni au susţinut că copiii tind să traseze linii drepte, cercuri şi ovale, deoarece aceste forme simple sînt relativ uşor de desenat. Afirmaţia este perfect adevărată, dar nu ne spune ce proces mintal îi face pe copii să identifice obiecte complexe cu figuri geometrice pe care nu le putem interpreta ca imagini proiective simplificate.

Nu se poate invoca nici lipsa de interes sau neglijenţa observaţiei. Copiii observă cu o perspicacitate ce dă de ruşine pe numeroşi adulţi, şi nimeni dintre cei care au văzut expresia de uimire totală din ochii lor, sau concentraţia intensă cu care copiii pictează ori desenează, nu va accepta o explicaţie bazată pe neglijenţă sau indiferenţă. Este adevărat că pînă la o anumită vîfstă, dacă i se cere copilului să-şi deseneze tatăl, el se va servi prea puţin de acea persoană anumită ce îi serveşte drept model. Acest comportament nu dovedeşte însă că copilul nu vrea sau nu poate să-şi observe mediul ambiant; el ignoră modelul doar pentru că n-are nevoie de informaţii suplimentare pentru ceea ce consideră a fi o bună reprezentare în desen a unui om.

Există şi alte explicaţii, multe din ele pur verbale, ca, de pildă, cea care susţine că imaginile create de copii arată astfel deoarece nu sînt copii, ci „simboluri" ale lucrurilor reale. Termenul de „simbol" este folosit atît de confuz astăzi încît îl putem aplica ori de cîte ori un lucru reprezintă alt lucru. Din acest motiv el nu

mai are valoare explicativă şi ar trebui evitat. Nu putem aprecia dacă o asemenea afirmaţie este corectă, greşită sau total gratuită.

*Teoria intelectualistă*

Cea mai veche — şi, chiar şi acum, cea mai răspîndită — explicaţie a desenelor făcute de copii este aceea că, întrucît copiii nu reprezintă ceea ce se presupune că văd, trebuie să intervină aici o altă activitate mintală decît percepţia. Este evident că, de fapt, copiii se limitează la reprezentarea calităţilor generale ale obiectelor, cum ar fi rectiliniaritatea picioarelor, rotunjimea capului, simetria trupului omenesc.,Acestea sînt elemente de cunoaştere generalizată; de aici, celebra teorie care susţine că „copilul desenează ceea ce ştie şi nu ceea ce vede".

Cunoaşterea nu are însă numai un singur înţeles. În multe cazuri crearea de imagini vizuale nu se bazează de fapt pe ceea ce ochii se întîmplă să vadă în clipa realizării imaginii. Desenatorul foloseşte în fond o sinteză a numeroaselor sale observaţii anterioare asupra unui anumit fel de obiect — cai, copaci sau corpuri omeneşti. Acest proces poate într-adevăr fi descris ca desen pe baza cunoştinţelor anterioare, dar e vorba de cunoştinţe ce nu pot fi considerate ca o alternativă a vederii.

Teoria intelectualistă afirmă că desenele copiilor, ca şi alte forme de artă în stadiile iniţiale, derivă dintr-o sursă nonvizuală, şi anume din concepte „abstracte". Termenul de „abstract" descrie aici cunoaşterea nonperceptuală. Dar, ne vom întreba, în ce alt domeniu de activitate mintală se poate găsi un concept dacă îl excludem din cel al imaginilor? Se bazează oare copilul pe concepte pur verbale? Astfel de concepte există — de pildă, numeralul „cinci" din afirmaţia „O mînă are cinci degete". Copilul posedă de fapt aceste cunoştinţe în mod verbal, dar atunci cînd desenează o mînă, el numără degetele ca să se asigure că le pune pe toate.

Aceasta se întîmplă, adică, atunci cînd unui copil i-a fost sesizat numărul corect de degete. Procedeul lui obişnuit este însă tocmai cel contrar. În mod normal, în activitatea sa copilul se bazează într-adevăr pe concepte, dar pe concepte vizuale. Conceptul vizual al unei mîini constă dintr-o bază rotundă, adică palma, din care răsar degetele, ca un fel de ţepi drepţi, în formă de raze solare, numărul lor fiind determinat, aşa cum vom vedea, de considerente pur vizuale.

Viaţa mintală a copiilor este strîns împletită cu experienţa lor senzorială. Pentru mintea tînără, lucrurile sînt aşa cum ele arată, sună, se mişcă sau miros. Dacă mintea copilului conţine vreun fel de concepte nonperceptuale, acestea trebuie să fie foarte puţine, iar influenţa lor asupra reprezentării picturale nu poate fi decît neglijabilă. Dar chiar dacă copilul are conceptele nonperceptuale ale rotunjimii, simetriei sau rectiliniarităţii — şi cine ne-ar putea spune din ce material sînt alcătuite aceste concepte? — cum ar putea ele oare să fie transpuse în forme vizuale?

Trebuie de asemenea să ne întrebăm: de unde provin aceste concepte la început? Dacă ele se nasc din experienţa vizuală, putem oare crede că materia primă vizuală iniţială este prelucrată şi transformată într-o „abstracţie" nonvizuală doar pentru a fi retranspusă apoi în formă vizuală în cadrul creării de imagini? Sau, dacă aceste concepte sînt transmise copiilor de către persoane mai în vîrstă, iar primitivilor prin convenţiile culturale, cum se poate realiza aceasta în mod nonvizual?

Speculaţia psihologică a bătut multă monedă pe tema simţului tactil. Presupunîndu-se că percepţia vizuală se întemeiază pe proiecţii optice, s-a considerat că simţul vederii nu este capabil să trasmită o imagine veridică a felului cum se prezintă în realitate obiectele tridimensionale. Aceste cunoştinţe trebuiau aşadar să provină din simţul tactil. Se raţiona: pipăitul nu depinde de proiecţiile transmise cu ajutorul luminii prin spaţiul gol; pipăitul se bazează pe contact direct cu obiectele. El se exercită din toate părţile. Putem deci considera că pipăitul ne dă informaţii obiective.

Ipoteza sună bine şi, de fapt, nu putem să ne îndoim de interacţiunea efectivă a vederii şi pipăitului în toate stadiile dezvoltării omeneşti. Prioritatea pipăitului sau a „comportamentului motor" este însă o altă problemă. Ea pare a fi o simplă presupunere nesprijinită de dovezi. Arnold Gesell, specializat în psihologia copilului, afirma cu ani în urmă că „prehensiunea oculară o precede pe cea manuala". El scria: „Natura a dat prioritate simţului vederii. Cu şase luni înainte de naştere, ochii fătului fac mişcări uşoare şi independente sub pleoapele lipite. Cu timpul ei ajung să se mişte la unison, astfel încît copilul se naşte cu doi ochi combinaţi parţial într-un singur organ. ... Sugaciul ‚apucă' lumea cu ochii mult înainte de a o apuca cu mîinile, faptul fiind foarte semnificativ. In primele opt săptămîni de viaţă, mîinile copilului stau mai mult strînse pumn, pe cînd ochii şi creierul sînt active, privind, căutînd şi, într-un mod rudimentar, apucînd şi înţelegînd". Recent, T.G.R. Bower a conchis, pe baza unor experimente ingenioase, că sugarii ajung să-şi dea seama de soliditatea şi tangibilitatea obiectelor fizice pe calea experienţei vizuale, şi nu prin contribuţia principală a simţului tactil.

Acest lucru nu ne surprinde dacă ne dăm seama că a sesiza forma unui obiect prin pipăit nu este deloc mai simplu sau mai direct decît a o sesiza prin văz. Desigur, există o distanţă materială între ochi şi cutia pe care aceştia o văd, în timp ce mîinile se află în contact nemijlocit cu cutia. Dar mintea nu participă la caracterul nemijlocit al contactului realizat acolo. Ea depinde exclusiv de senzaţiile generate în organele de simţ. Atunci cînd mîinile explorează cutia, în piele sînt stimulate, independent unele de altele, aşa-numitele „puncte tactile". Imaginea tactilă a unei suprafeţe, a unei forme sau a unui unghi trebuie să fie compusă de creier, la fel cum acesta obţine imaginea vizuală dintr-o multitudine de stimulări retiniene. Pipăitul nu realizează direct nici distanţa, nici mărimea fizică. Tot ceea ce se transmite la creier sînt mesaje despre extensiile şi contracţiile musculare ce se produc atunci cînd mîna se întinde sau se întoarce după un colţ. Cînd cineva se mişcă prin spaţiu, creierul persoanei respective înregistrează o succesiune de mişcări ale picioarelor. Aceste senzaţii nu conţin în sine spaţiul. Pentru a recepta spaţiul pe cale kinestezică, creierul trebuie să obţină această experienţă din mesaje senzoriale care n-au caracter spaţial, cu alte cuvinte, kinestezia implică acelaşi tip de sarcină ca şi văzul, doar că modul de realizare pare cu mult mai greu de înţeles în cazul kinesteziei (atît de greu încît, după cîte ştiu, nici un psiholog n-a încercat pînă acum să descrie acest proces). Nu ne putem îndoi că senzaţiile ce provin din organele tactile, de la muşchi, tendoane şi articulaţii, contribuie enorm la modul în care devenim conştienţi de spaţiu şi de forme. Dar încercînd să eludăm problemele percepţiei vizuale prin referiri la kinestezie nu reuşim decît să cădem din lac în puţ.

Teoria intelectualistă a fost aplicată nu numai la desenele copiilor, ci şi la toate felurile de artă „geometrică", puternic formalizată, mai ales la arta popoarelor primitive. Şi cum nu se prea poate susţine că

orice artă se naşte din concepte nonvizuale, această teorie a dus la afirmaţia că există două procedee artistice, diferite principial între ele. Copiii, pictorii din neolitic, indienii americani şi băştinaşii din Africa se bazează pe abstractizări intelectuale, realizînd o „artă conceptuală". Artiştii din peşterile paleoliticului, muraliştii de la Pompei şi pictorii europeni ai perioadei Renaşterii şi post-Renaşterii reprezentau ceea ce vedeau cu ochii, practicînd o „artă perceptuală". Această dihotomie absurdă este unul din principalele neajunsuri ale teoriei, ea ascunzînd faptul esenţial că acelaşi tip de formă bine definită pe care o găsim la loc de frunte în operele multor primitivi este indispensabil oricărei reprezentări „realiste" care merită numele de artă. Corpul omenesc desenat de un copil nu este cu nimic mai „schematic" decît un corp pictat de Rubens, ci e doar mai puţin diferenţiat. Şi, aşa cum subliniam mai sus, studiile foarte naturaliste făcute de Dürer asupra mîinilor, feţelor, aripilor de păsări sînt opere de artă numai pentru că nenumăratele trăsături şi forme alcătuiesc imagini bine organizate, deşi complexe, care interpretează subiectul.

Pe de altă parte, teoria intelectualistă neglijează importanta contribuţie adusă de observaţia perceptuală chiar şi lucrărilor foarte stilizate. Atunci cînd un băştinaş din Mările Sudului pictează marea agitată de vînt sub forma unui dreptunghi străbătut de paralele oblice, el redă trăsăturile esenţiale ale structurii vizuale a modelului într-un mod simplificat, dar absolut „nesimbolic".

*Ei desenează ceea ce văd*

O teorie atît de vădit în contradicţie cu faptele n-ar fi fost larg acceptată dacă ar fi existat o alternativă. Dar n-a existat atîta vreme cît se credea că perceptele se pot referi doar la cazuri individuale, particulare: o anumită persoană, un anumit cîine, un anumit copac. Orice noţiune generală despre persoane, cîini sau copaci ca feluri de obiecte trebuia să provină neapărat dintr-o sursă nonperceptuală.

Această distincţie forţată între percepţie şi concepţie a fost înlăturată de dovezile că percepţia nu porneşte de la elemente particulare transformate apoi în abstracţii de către intelect, ci de la generalităţi.

„Triunghiularitatea" este un percept primar, nu un concept secundar. Distincţia între diferitele triunghiuri individuale apare mai tîrziu, nu mai devreme. „Caninitatea" este percepută înainte de caracterul particular al cîinilor individuali. Dacă acst lucru e adevărat, ne putem aştepta ca primele reprezentări artistice bazate pe observaţie naivă să conţină generalităţi, adică trăsături structurale simple şi generale. Exact aşa constatăm că stau lucrurile.

Copiii şi primitivii desenează generalităţi şi forme nonproiective tocmai pentru că ei desenează ceea ce văd. Dar aceasta nu explică totul. Neîndoielnic, copiii văd mai mult decît ceea ce desenează. La o vîrstă cînd ei disting uşor diferite persoane şi observă cele mai mici schimbări ale unor obiecte familiare, desenele lor sînt încă foarte nediferenţiate. Motivele trebuie să se afle în natura şi funcţia reprezentării picturale.

Şi aici trebuie să înlăturăm din cale o prejudecată depăşită, dar tenace. Aşa cum se presupunea că orice percepţie vizuală realizează în întregime aspectul individual, tot astfel se considera că desenele şi alte imagini ţintesc la copierea fidelă a tot ceea ce vede desenatorul la modelul său. Acest lucru nu este nicidecum adevărat. Felul cum se prezintă o imagine acceptabilă a unui obiect depinde de criteriile desenatorului şi de scopul desenului. Chiar şi în practica adulţilor, un simplu cerc sau un punct este suficient pentru a indica un oraş, un corp omenesc, o planetă, putînd de fapt să slujească unui anumit scop mult mai

bine decît o imagine mai detaliată. Aşadar, cînd copilul se desenează pe sine ca o simplă configuraţie de cercuri, ovale şi linii drepte, el poate face aceasta nu pentru că e tot ceea ce vede cînd se priveşte în oglindă şi nu pentru că e incapabil să producă o imagine mai fidelă, ci pentru că desenul lui simplu îndeplineşte toate condiţiile cerute de el unei imagini.

O altă diferenţă fundamentală între percepţie şi imagine trebuie de asemenea discutată aici. Dacă percepţia constă nu în înregistrarea fidelă, „fotografică", ci în sesizarea trăsăturilor structurale globale, pare evident că asemenea concepte vizuale nu au o formă explicită. De pildă, vederea formei unui cap de om poate implica vederea rotunjimii acestuia. Dar, evident, această rotunjime nu este o trăsătură perceptuală tangibilă. Ea nu se materializează în vreun cap sau în vreun număr de capete. Există forme ce reprezintă perfect rotunjimea — cercul, sfera. Totuşi chiar şi aceste forme reprezintă, şi nu constituie, rotunjimea, iar un cap nu e nici cerc, nici sferă. Cu alte cuvinte, dacă vreau să reprezint rotunjimea unui obiect, bunăoară a capului, nu pot să mă bazez pe vreo formă realmente dată a acestuia, ci trebuie să găsesc sau să inventez o formă care va întruchipa satisfăcător generalitatea vizuală „rotunjime" în lumea obiectelor tangibile. Atunci cînd copilul foloseşte un cerc pentru a reprezenta capul, acest cerc nu îi este dat în cadrul obiectului. El este o pură invenţie, o realizare remarcabilă, la care copilul ajunge doar după experimentări laborioase.

Ceva similar este valabil şi în cazul culorii. Culoarea majorităţii obiectelor nu este deloc uniformă în spaţiu sau în timp; ea nu este identică la diferite exemplare din acelaşi tip de obiecte. Culoarea pe care copilul o dă arborilor din desenele sale cu greu ar putea fi socotită o nuanţă specifică de verde, aleasă dintre sutele de nuanţe văzute la copaci. Ea este o culoare ce corespunde impresiei generale pe care o dau aceştia. Şi aici avem de-a face nu cu o imitaţie, ci cu o invenţie, cu descoperirea unui echivalent ce reprezintă trăsăturile semnificative ale modelului cu mijloacele unei anumite tehnici.

*Conceptele reprezentaţionale*

Putem exprima mai net acelaşi lucru spunînd că realizarea imaginilor de orice fel necesită folosirea conceptelor reprezentaţionale. Aceste concepte oferă echivalentul într-o anumită tehnică a conceptelor vizuale pe care artistul vrea să le redea şi ele îşi găsesc manifestarea exterioară în ceea ce se realizează cu creionul, cu penelul ori cu dalta.

Tocmai formarea unor concepte figurative, mai presus de orice altceva, îl distinge pe artist de nonartist. Receptează oare artistul lumea şi viaţa în alt fel decît omul obişnuit? N-avem nici un motiv temeinic să credem aşa ceva. Desigur, artistul trebuie să fie adînc preocupat şi impresionat de trăirile sale. El trebuie de asemenea să aibă înţelepciunea de a găsi semnificaţii în întîmplările particulare, înţelegîndu-le ca simboluri ale unor adevăruri universale. Aceste calităţi sînt indispensabile. Dar nu numai artiştii le posedă. Privilegiul artistului este capacitatea de a sesiza natura şi înţelesul unei trăiri în raport cu o anumită tehnică artistică putînd astfel să le facă tangibile. Nonartistul este lăsat „fără grai" de rodul înţelepciunii sale senzoriale. El nu-i poate da o formă materială adecvată. El se poate exprima *pe sine* mai mult sau mai puţin inteligibil, dar nu-şi poate exprima trăirea. În momentele în care o fiinţă umană este artist, ea găseşte o configuraţie pentru structura informă a celor receptate.

De ce oare anumite peisaje, amănunte sau gesturi „au efect"? Deoarece ele sugerează, într-o anumită tehnică artistică, o formă semnificativă pentru un adevăr pertinent. Căutînd asemenea trăiri semnificative, artistul priveşte în jur cu ochii pictorului, sculptorului, dansatorului sau poetului, reacţionînd la ceea ce se potriveşte formei sale. Plimbîndu-se pe cîmp, un fotograf poate privi lumea cu ochii aparatului fotografic, reacţionînd doar la ceea ce „iese" în fotografie. Dar artistul nu este totdeauna artist. Matisse a fost întrebat odată dacă vede tomatele la fel cînd le mănîncă şi cînd le pictează. „Nu", a răspuns el, „cînd le mănînc le văd ca toată lumea." Capacitatea de a prinde „sensul" tomatei în formă picturală distinge reacţia pictorului de gestul amorf, nesatisfăcător, cu care reacţionează nonartistul la ceea ce poate constitui o trăire foarte asemănătoare.

Experimentele cu copii ne-au ajutat să înţelegem importanţa conceptelor reprezentaţionale prin aceea că au dezvăluit diferenţa dintre recunoaştere şi imitare. David Olson a dus muncă de pionierat; încercînd să explice de ce într-un anumit stadiu de dezvoltare copiii pot recunoaşte o diagonală, diferenţiind-o de o verticală sau de o orizontală, dar nu pot imita o diagonală model nici prin desen şi nici prin aranjarea unor puluri pe o tablă de şah. într-unul din experimentele sale, copiilor li s-a arătat un aranjament în diagonală pe tabla de şah, în care pulul din dreapta jos era deplasat cu o pătrăţică spre stînga. Toţi copiii au spus imediat că linia nu era o diagonală perfectă, dar nici unul dintre ei n-a putut să precizeze de ce, sau să corecteze abaterea aducînd pulul la locul potrivit.

Singurul mod eficace de a rezolva problema a fost să se atragă atenţia copiilor asupra componentelor formale ce contribuie la realizarea unei diagonale: începeţi dintr-unul din colţurile de jos, mergeţi de-a curmezişul spre colţul opus de sus, nu vă abateţi pe verticală sau pe orizontală etc. Cu alte cuvinte, copiii trebuiau să înveţe nu numai conceptul vizual al diagonalei, ci şi trăsăturile formale ce-l alcătuiau. „Diferenţa", am arătat eu în această privinţă, „nu este în primul rînd între percepţie şi reprezentare, ci între percepţia efectului şi percepţia formei, aceasta din urmă fiind necesară pentru reprezentare."

Fie că sînt învăţaţi să facă aceasta, fie că nu, copiii îşi însuşesc pînă la urmă arta desenării diagonalelor. Aşa cum vom vedea, în timpul dezvoltării desenului spontan copiii asimilează mai întîi relaţia dintre orizontal şi vertical, trecînd apoi de aici la direcţiile oblice. Cu alte cuvinte, ei dobîndesc conceptele reprezentaţionale de care au nevoie pentru a mînui forme şi relaţii formale din în ce mai complexe.

Tipurile de forme pe care le poate folosi un novice sînt uneori definite Prin termenul de „scheme". Acest termen n-ar fi prea nepotrivit dacă, aşa cum spuneam mai sus, el nu s-ar aplica întregii arte şi n-ar avea conotaţii negative. Din păcate, el implică adesea faptul că copilul este limitat de convenţii rigide care îi leagă ochii şi mîinile în tipare primitive şi care trebuie sfărîmate ca o găoace de ou pentru ca tînărul să-şi poată dobîndi libertatea în expresie. O asemenea părere nu poate decît stînjeni înţelegerea, ducînd la practici educaţionale dăunătoare. Atunci cînd urcăm o scară trebuie mai întîi să „cucerim" prima treaptă pentru a ajunge la a doua; totuşi această primă treaptă nu este un obstacol în calea spre a doua, ci mai degrabă o premisă obligatorie în atingerea ei. La fel, primele concepte reprezentaţionale nu sînt „cămăşi de forţă", ci forme indispensabile ale primelor concepţii. Simplitatea lor se potriveşte cu nivelul de organizare al minţii tînărului desenator. Pe măsură ce mintea se rafinează, imaginile create de ea devin mai complexe, cele două

procese de creştere susţinîndu-se în permanenţă reciproc. La niveluri de mare complexitate, conceptele reprezentaţionale nu mai sînt atît de uşor detectabile ca în operele timpurii, dar, departe de a fi depăşite sau abandonate de către artistul matur, ele rămîn — într-un mod adecvat bogăţiei gîndirii sale — acele forme indispensabile care numai ele îi pot permite să exprime ce are de exprimat.

Gustaf Britsch este primul care a demonstrat sistematic că forma picturală se dezvoltă în mod organic după reguli bine definite, de la imaginile cele mai simple spre imagini tot mai complexe, în cadrul unui proces de diferenţiere treptată. Britsch a arătat caracterul nesatisfăcător al demersului „realist", care nu găsea în desenele copiilor decît o imperfecţiune agreabilă şi care aborda fazele dezvoltării lor doar sub aspectul unei „corectitudini" crescînde. Ca profesor de artă, Britsch n-a recurs la psihologia percepţiei, dar constatările lui susţin tendinţele mai recente din acest domeniu, fiind la rîndul lor susţinute de ele. Ca mulţi alţi pionieri, atacînd demersul realist, Britsch pare să-şi fi împins ideile revoluţionare spre extrema cealaltă. După cît se poate stabili din scrierile publicate sub numele lui, analiza lui Britsch acordă un rol neaînsemnat influenţei obiectului perceput asupra formei picturale. Pentru el dezvoltarea formei este un proces mintal autonom, o dezvoltare ce se aseamănă cu creşterea unei plante. Dar tocmai această unilateralitate face prezentarea sa şi mai remarcabilă; iar eu trebuie să admit că atunci cînd încerc să descriu unele faze ale dezvoltării formale ca interacţiuni între concepte perceptuale şi concepte reprezentaţionale, pornesc de la temelia aşezată de Britsch.

*Desenul ca mişcare*

Ochiul şi mîna sînt părinţii activităţii artistice. Desenul, pictura şi modelajul sînt tipuri de comportament motric al omului şi se poate presupune că ele s-au dezvoltat din două feluri mai vechi şi mai generale de asemenea comportament: mişcarea expresivă şi mişcarea descriptivă.

Primele mîzgăleli ale unui copil nu sînt menite a fi reprezentări. Ele constituie o formă plăcută de activitate motrică, prin care copilul îşi exersează membrele. La ea adăugîndu-se plăcerea de a vedea urme produse prin mişcarea viguroasă a braţelor încoace şi încolo. Este o trăire stimulatoare să creezi ceva vizibil care n-a existat mai înainte. Acest interes pentru creaţia proprie poate fi observat şi la cimpanzeii care îşi „văruiesc" cuşca cu bucăţi de argilă albă sau care se joacă cu o pensulă înmuiată în vopsea. Este vorba de o plăcere senzorială simplă ,a cărei intensitate nu scade nici chiar la artistul adult.

Copiii au mare nevoie de mişcare, şi astfel desenul începe ca un fel de zbenguială pe hîrtie. Forma, întinderea şi orientarea trăsăturilor sînt determinate de construcţia mecanică a braţului şi a mîinii, ca şi de temperamentul şi dispoziţia copilului. Găsim aici începuturile mişcării expresive, adică manifestările stării de spirit momentane a desenatorului, ca şi ale trăsăturilor lui de personalitate mai constante. Aceste calităţi mintale se reflectă totdeauna în viteza, ritmul, regularitatea sau iregularitatea şi în forma mişcărilor corporale, punîndu-şi astfel pecetea asupra modului de mînuire a creionului sau penelului. Caracteristicile expresive ale comportamentului motor au fost studiate sistematic în felul de a scrie de către grafologi, dar ele contribuie de asemenea mult la stilul pictorilor şi sculptorilor, aşa cum vom vedea mai tîrziu.

Pe lîngă însuşirea sa expresivă, mişcarea este şi descriptivă. Spontaneitatea acţiunii este controlată de intenţia de a imita proprietăţi ale unor acţiuni sau obiecte. Gesturile descriptive implică folosirea mîinilor şi

braţelor, adesea susţinute de întregul corp, pentru a arăta cît de mare sau de mic, cît de rapid sau de lent, cît de rotund sau de unghiular, cît de departe sau cît de aproape este ceva, sau a fost, sau ar putea fi. Asemenea gesturi se pot referi la obiecte sau acţiuni concrete — bunăoară şoareci, munţi, întîlnirea dintre două persoane — dar şi, figurat, la mărimea unei sarcini, la improbabilitatea unei acţiuni ori la un conflict de păreri. Reprezentarea picturală deliberată îşi are probabil sursa motorie în mişcarea descriptivă. Mîna care trasează forma unui animal în aer în timpul unei conversaţii nu e departe de a fixa această formă pe nisip sau pe un perete.

Obişnuiam să considerăm de la sine înţeles faptul că comportamentul motor al artistului este doar un mijloc către scopul producerii de picturi sau sculpturi şi că el nu contează în sine mai mult decît acţiunea fierăstrăului şi rindelei în munca unui ebenist. În epoca noastră însă, aşa-numiţii „pictori gestuali" (action painters) au subliniat calitatea artistică a mişcării executate în timpul producerii unei opere de artă, şi n-a existat probabil niciodată un artist pentru care măcar unele dintre proprietăţile expresive ale trăsăturii şi ale mişcării corporale să nu constituie o parte din „mesaj".

Acest aspect reprezentaţional al comportamentului motor este foarte vizibil la copiii mici. Jacqueline Goodnow arată că atunci cînd li se cere unor copii de grădiniţă să îmbine o serie de sunete cu o serie de puncte, ei desenează punctele în linie de la stînga la dreapta, fără să lase însă spaţii libere pe hîrtie pentru a marca pauzele dintre grupurile de sunete. În schimb ei fac adesea pauze motorii: marchează două puncte, apoi pauză, din nou două puncte şi aşa mai departe. Pentru ei această schemă se conformează modelului sonor, chiar dacă pauzele nu apar pe hîrtie. Figura 119 reprezintă felul în care o fetiţă de patru ani a desenat un om care tundea o peluză. Maşina de tuns iarbă, în dreapta, este redată printr-un vîrtej nu numai pentru că rotogoalele redau vizual mişcarea caracteristică a maşinii, dar şi pentru că braţul fetiţei a reprodus mişcarea ca gest în timpul desenării ei.

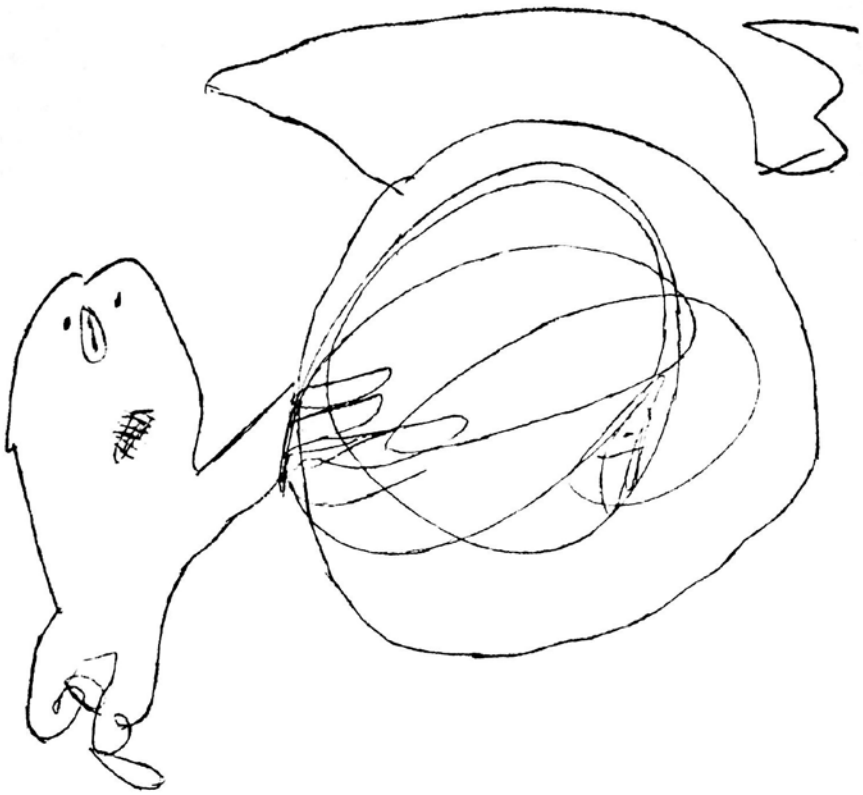


*Figura 119*

În acelaşi chip, succesiunea în care sînt desenate diferitele părţi ale unei persoane este semnificativă pentru copil, chiar dacă această succesiune nu transpare în imaginea finală. La început este adesea desenat întîi conturul persoanei, fiind apoi îmbrăcată convenabil cu haină şi pantaloni. Mai ales copiii cu vederea slabă şi cu debilitate mintală se mulţumesc uneori cu simpla legătură temporală, în actul desenării, a unor elemente ce se asociază. Aceşti copii nu-şi dau osteneala să redea vizual legătura pe hîrtie, ci împrăştie ochii, urechile, gura şi nasul aproape la întîmplare. Ordinea în care copiii produc diferitele părţi ale desenelor lor este foarte importantă pentru sensul psihologic al activităţii şi nu trebuie neglijată în nicio cercetare.

Aceasta ne aminteşte de una din cele mai însemnate trăsături ale artei vizuale, şi anume aceea că orice activitate picturală manuală — spre deosebire de fotografie — se desfăşoară secvenţial, pe cînd produsul final este văzut dintr-o dată. La nivelul cel mai elementar acest lucru se dezvăluie în deosebirea dintre ceea ce simţim cînd trasăm o linie şi o vedem alungindu-se pe hîrtie, ca o linie care creşte într-un film de animaţie, şi produsul final static, din care această dinamică în bună parte a dispărut. Ruta circulară a unei linii este foarte diferită ca natură de simetria centrică a cercului bidimensional care constituie produsul final.

Sarcina artistului este îngreunată nu numai de faptul că el nu se poate baza pe mişcarea vie simţită în timpul lucrului, dar şi de dificultatea de a trebui să aibă în minte un întreg, parţial prezent şi parţial completat pe măsură ce lucrarea avansează, în timp ce el produce doar o mică parte. Cum să desenăm conturul stîng al unui picior fără a-l putea corela cu conturul drept, care încă nu există? Sub aspectul strategiei generale, succesiunea în care artistul creează o operă este importantă şi caracteristică. De pildă, pentru ca întreaga compoziţie să depindă de scheletul structural fundamental, este de preferat ca acest schelet sa fie mai întîi schiţat în trăsăturile lui generale şi apoi, treptat, să fie perfecţionat ca întreg. Charles Baudelaire scria: „O pictură bună, fidelă şi la înălţimea visului ce i-a dat naştere, trebuie creată ca o lume. La fel cum creaţia ce o vedem este rodul mai multor creaţii, dintre care primele au fost totdeauna desăvîrşite de cele care urmau, tot astfel o pictură, dacă e tratată armonios, constă dintr-o serie de picturi suprapuse, fiecare strat nou dînd mai multă realitate visului şi făcîndu-l să se ridice cu încă o treaptă spre perfecţiune. Pe de altă parte, totuşi, îmi amintesc că am văzut în atelierele lui Paul Delaroche şi Horace Vernet picturi enorme nu numai schiţate, ci parţial executate, adică deplin terminate pe anumite porţiuni, în timp ce altele apăreau doar sub forma unui contur alb sau negru. Am putea compara acest fel de lucrare cu o muncă pur manuală care trebuie să acopere o anumită întindere de spaţiu într-un anumit timp, sau cu un drum lung împărţit în numeroase etape. Cînd o porţiune e gata — e gata, iar cînd întregul drum a fost parcurs, artistul şi-a creat pictura."

*Cercul primordial*

A vedea forma organizată născîndu-se din mîzgălelile copiilor înseamnă a asista la una din minunile naturii. Într-adevăr, privitorul nu poate să nu-şi amintească celălalt proces de creaţie — formarea vîrtejurilor şi sferelor cosmice din materia amorfă a universului. Din norii de trăsături în zigzag apar treptat forme circulare. La început ele sînt rotogoale, urme ale unor mişcări corespunzătoare ale braţului. Ele prezintă acea netezire sau simplificare a curbelor ce vine totdeauna odată cu practica motorie. Orice operaţie manuală ajunge după un timp la mişcări cursive de formă simplă. Caii ajung să ocolească într-o curbă perfectă colţul familiar al porţii grajdului. Rutele rotunjite ale şoarecilor ce aleargă printr-un labirint unghiular şi frumoasele

spirale descrise în aer de un stol de porumbei sînt alte exemple de asemenea îndemînare motorie. Istoria scrisului arată că unghiurile sînt înlocuite prin curbe şi discontinuitatea prin continuitate pe măsură ce săparea lentă de inscripţii cedează locul unei scrieri cursive. Construcţia în formă de pîrghie a membrelor umane favorizează mişcarea curbilinie. Braţul pivotează în articulaţia umărului, iar cotul, încheietura carpală şi degetele asigură un grad mai subtil de rotaţie. Astfel primele rotogoale indică organizarea comportamentului motor după principiul simplităţii.

Acelaşi principiu favorizează şi prioritatea vizuală a formei circulare. Cercul, care cu simetria sa centrică nu evidenţiează nicio direcţie anumită, este cea mai simplă schemă vizuală. Ştim cu toţii că obiectele aflate prea departe, care nu pot fi văzute în forma lor specifică, sînt percepute de regulă ca fiind rotunde. Perfecţiunea formei circulare ne atrage atenţia. Am arătat că rotunjimea pupilei face din ochii animalelor unul dintre cele mai ispitoare fenomene vizuale din natură. Un ochi fals pe aripa unui fluture simulează prezenţa unui adversar puternic, iar la reptile, peşti şi păsări, procedee complexe de camuflaj servesc la ascunderea discului trădător al pupilei. Experimentele Charlottei Rice au arătat că adesea copiii mici aleg cercul dintr-o înşiruire de forme diferite, chiar dacă li s-a spus să caute caroul, iar Goodnow ne spune că atunci cînd copiii desenează figuri umane ei încep cu cercul ce reprezintă capul. De fapt, aşa cum vom vedea, corpul omenesc se dezvoltă genetic din „cercul primordial", care la origine reprezintă întreaga figură.

Cercul este prima formă organizată ce apare din mîzgălelile mai mult sau mai puţin întîmplătoare. Firește, nu trebuie să căutăm perfecţiunea geometrică în aceste desene. Nu numai că puterea de control motor şi ocular al copilului este insuficientă pentru producerea formei exacte, dar, mai important, din punctul de vedere al copilului nici nu e nevoie de aşa ceva. După cum arată Piaget şi Inhelder, primele forme sînt topologice şi nu geometrice, în sensul că ele vizează proprietăţi generale, nemăsurabile, cp rotunjimea sau rectiliniaritatea, iar nu întruchipări specifice, ideale. Adesea aceste forme seamănă suficient cu nişte cercuri sau mingi ca noi să putem înţelege despre ce e vorba, iar cînd studiem un mare număr de desene făcute de copii, învăţăm să distingem ceea ce vrea să fie cerc de mîzgăleli fără sens sau de alte forme — ovale ori dreptunghiulare. Observăm mai ales o diferenţă netă între simplul produs motor al rotaţiei şi forma deliberat rotundă şi închisă, controlată de ochiul desenatorului. Putem de asemenea presupune că foarte curînd în experienţa copilului linia curbă trasă cu creionul sau penelul se transformă într-un obiect vizual bidimensional — un disc perceput ca o „figură" aşezată pe un fond. Ne vom ocupa mai pe larg în capitolul „Spaţiu" de natura perceptuală a figurii şi fondului. Aici vom nota doar că acest fenomen duce la transformarea liniei unidimensionale trasă cu creionul în conturul perceput al unui obiect solid.

Această transformaţie perceptuală susţine un alt fenomen fundamental din geneza artei picturale: recunoaşterea faptului că forme desenate pe hîrtie sau modelate din lut pot reprezenta obiecte din lumea reală, aflîndu-se faţă de ele în raportul semnificant — semnificat. Această descoperire a minţii copilului este atît de specific umană încît filozoful Hans Jonas a definit activitatea picturală drept cel mai hotărîtor şi mai caracteristic atribut al omului. Nu putem spune cu precizie în ce fază din dezvoltarea sa copilul ajunge să considere formele create de el ca reprezentaţionale. Saltul se produce probabil înainte ca el să confirme aceasta observatorului adult, arătînd spre mîzgălitura sa şi zicînd „cuţu!" Chiar după ce faza aceasta a fost

vizibil atinsă, nu avem nici un motiv să credem că *toate* formele create de acum încolo sînt percepute de copil ca reprezentaţionale.

S-a susţinut că copilul se inspiră, în privinţa primelor sale forme, din diferite obiecte rotunde, observate în mediul ambiant. Psihologul freudian vede în acestea sînul matern, cel jungian — mandala*, iar alţii indică soarele şi luna. Aceste speculaţii se bazează pe convingerea că orice calitate formală a unei imagini trebuie cumva obţinută din observarea lumii fizice. De fapt tendinţa fundamentală către cea mai simplă formă din cadrul comportamentului motor şi vizual este absolut suficientă ca să explice prioritatea formelor circulare. Cercul e forma cea mai simplă disponibilă în tehnica picturală, căci el este simetric organizat pe toate direcţiile în jurul unui centru.

Totuşi, odată apărută forma circulară în arta picturală, ea stabileşte contactul cu forma similară a obiectelor percepute în ambianţă. Această asemănare stă la început pe o bază foarte largă, nespecifică. Ca să înţelegem utilizarea timpurie a formelor rotunde trebuie să ne amintim că şi adulţii folosesc cercuri sau globuri pentru a reprezenta orice formă, sau toate formele, sau nici una în mod anumit. Fiind forma cea mai nespecifică şi mai universală, sfera, discul şi inelul figurează la loc de frunte printre primele modele ale Pămîntului şi ale universului, nu atît ca fiind bazate pe observaţie, ci pentru că formele necunoscute sau relaţiile spaţiale necunoscute sînt reprezentate în chipul cel mai simplu posibil. După ce un zeu despărţise între ele cerul, apa şi uscatul, ne spune Ovidiu în *Metamorfozele*** sale „a rotunjit mai întîi pămîntul în forma unui glob mare, ca să fie deopotrivă în toate părţile sale." în modelele moleculare ale chimiştilor, particulele sînt reprezentate ca nişte bile, şi tot ca nişte bile erau atomii din care, după spusele atomiştilor greci, se compune lumea. Aşa cum adultul foloseşte această formă foarte generală atunci cînd alte detalii lipsesc ori nu sînt necesare, tot astfel copilul recurge la forme circulare în desenele sale pentru a reprezenta aproape orice obiect. Un trup omenesc, o casă, o maşină, o carte, ori chiar dinţii unui fierăstrău, aşa cum se vede în figura 120, desenată de un copil de cinci ani. Ar fi greşit că credem că copilul neglijează sau denaturează forma acestor obiecte. Ele apar rotunde doar ochilor celor adulţi. De fapt nu există o rotunjime deliberată înainte ca şi alte calităţi, cum ar fi unghiularitatea ori rectiliniaritatea, să stea la îndemîna copilului. În faza în care el începe să deseneze cercul, forma nu e încă diferenţiată. Cercul nu reprezintă rotunjimea, ci calitatea mai generală a „caracterului de lucru", adică starea compactă a unui obiect solid în raport cu fondul nedefinit.

---

* În filosofia jungiană, simbolul circular al intergralităţii eului *(n. trad.)*

** OVIDIU, *Metamorfoze,* trad. D. Popescu, Ed. Ştiinţifică, 1972

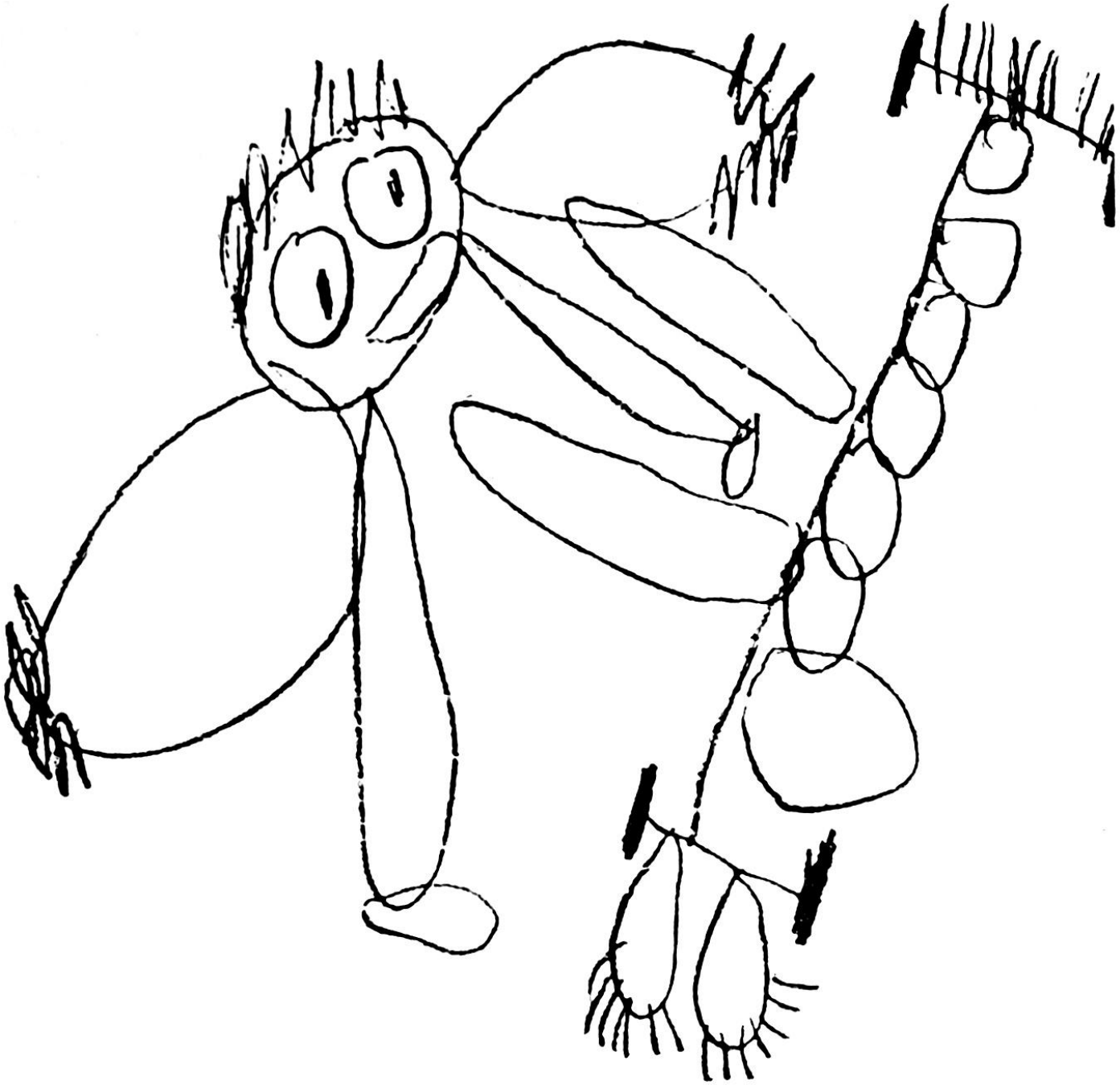


*Figura 120*

În cursul îmbogăţirii formelor iniţiale, mai curînd ori mai tîrziu copilul dezvoltă cercul primordial în două direcţii. Una este combinarea mai multor cercuri într-o imagine mai complexă. Figura 121 ilustrează felul cum copilul face experimente, plasînd mai multe cercuri concentric sau punînd un număr de cercuri mici înăuntrul unuia mai mare. „Conţinerea" este probabil cea mai simplă relaţie spaţială între unităţi picturale pe care copilul o asimilează. La nivelul cel mai elementar, două cercuri concentrice pot reprezenta o ureche cu cavitatea ei sau un cap cu faţa respectivă. Detalieri ulterioare ale temei „containerului" servesc la reprezentarea oamenilor dintr-o casă sau dintr-un tren, a mîncării dintr-o farfurie, a unor corpuri în veşmintele ce le acoperă.

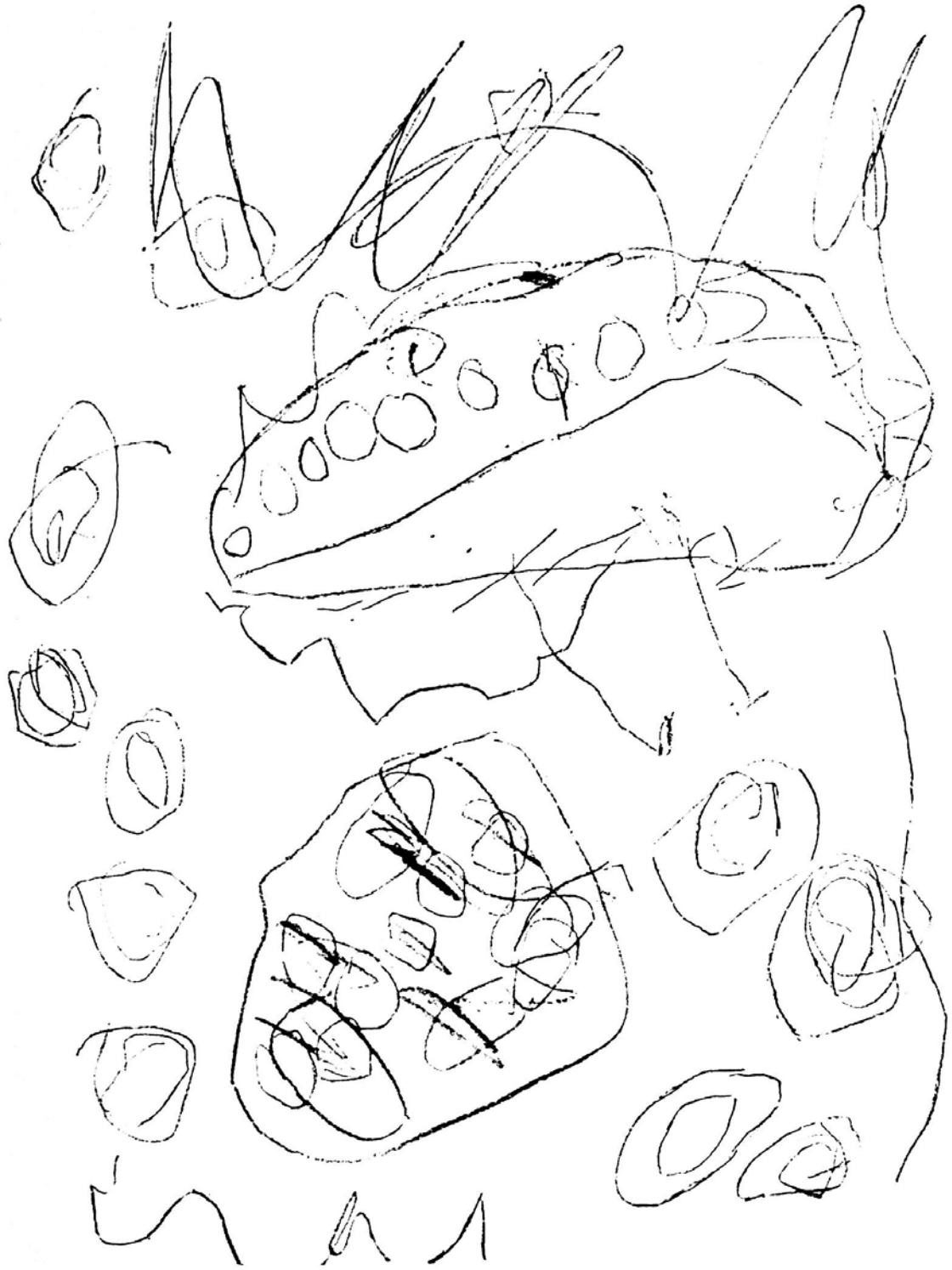


*Figura 121*

Cealaltă dezvoltare a cercului duce la redarea razelor şi la crearea unor imagini de tip „solar", în care linii sau benzi drepte radiază dintr-un cerc central sau dintr-o combinaţie de cercuri concentrice. Dacă simpla rotunjime nu indică nicio direcţie în spaţiu, razele în schimb fac aceasta, întrucît însă familia de raze acoperă toate direcţiile mai mult sau mai puţin uniform, figura solară ca întreg operează încă într-un stadiu anterior celui de diferenţiere direcţională. Imaginea solară poate fi folosită ca motiv independent (figura 122 a); la diferite niveluri de diferenţiere ea poate apărea ca o floare (b), un copac cu frunze (c), penele de pe capul unui indian (d), un lac înconjurat de plante (e), un arbore cu crengi (f), un cap înconjurat de păr (g), o mînă cu degetele ei (h), soarele cu un miez de foc sau o lampă cu un bec în centru (i), ori, în sfîrşit, un om alergînd (k).

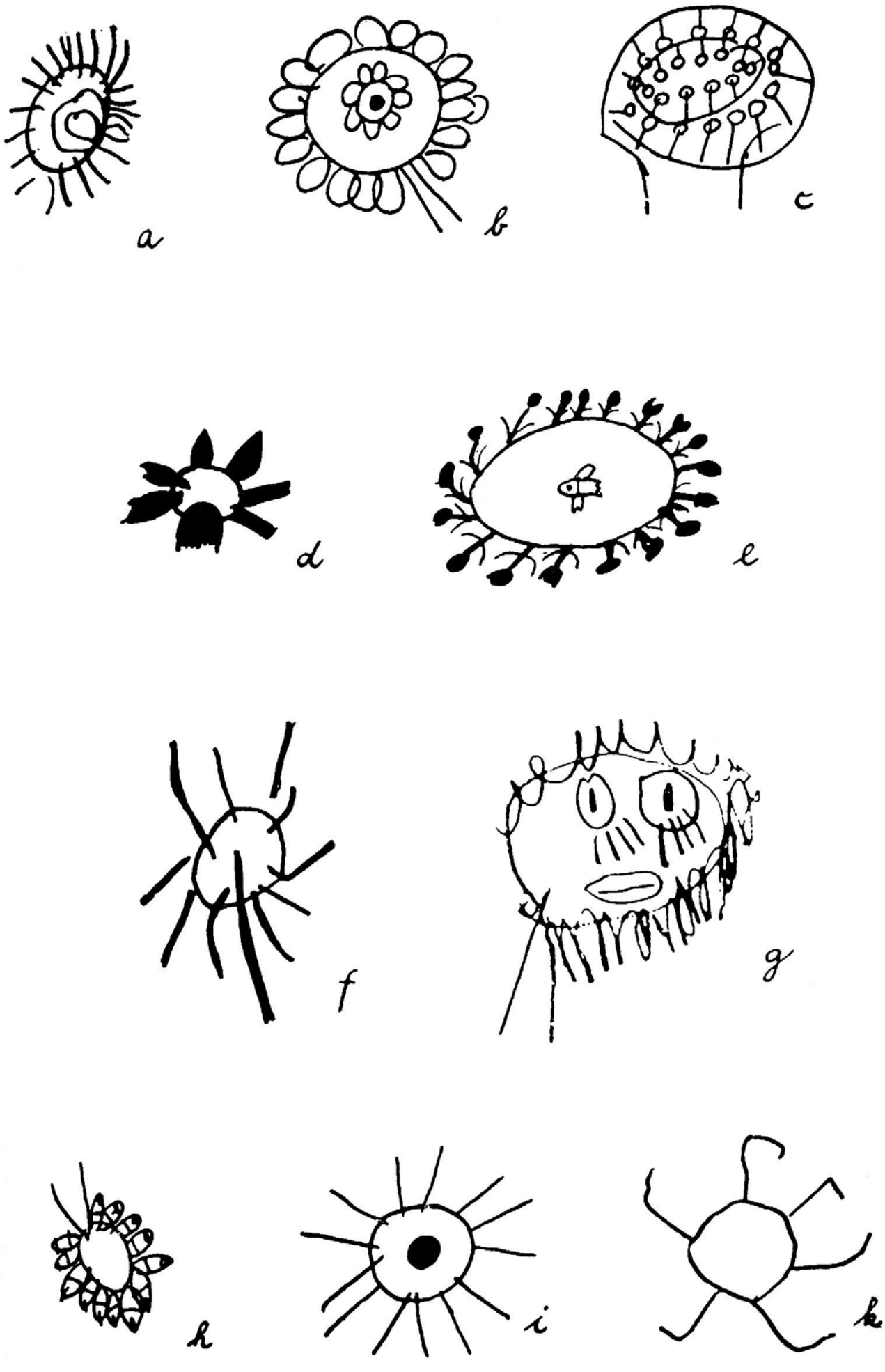



*Figura 122*

Iată o bună ilustrare a felului cum o schemă formală, odată inclusă în repertoriul copilului, este folosită, în mod mai mult sau mai puţin identic, pentru a descrie diferite obiecte cu structură corespunzătoare. De pildă, figura 122 i, în care cercul interior era roşu, iar cel exterior galben, a fost utilizată de un copil pentru a reprezenta atît soarele, cît şi o lampă. Figurile 122 g, h şi k arată că, pentru a se menţine simetria de ansamblu structural simplă, modelul poate fi deformat considerabil. Părul, degetele şi picioarele apar de jur împrejurul bazei centrale, pentru a se păstra simetria centrică a întregului. Asemenea aplicaţii ale unei scheme dobîndite la o mare gamă de subiecte, adesea în dauna verso-similităţii, se pot întîlni chiar şi la cele mai înalte niveluri de gîndire umană — bunăoară, în formele caracteristice pentru stilul unui artist sau în conceptele fundamentale ale unei teorii ştiinţifice.

*Legea diferenţierii*

Vorbind despre cercul primordial m-am referit deja la diferenţiere. În forma sa cea mai elementară, acest principiu arată că dezvoltarea organică merge totdeauna de la simplu spre complex. În secolul al XIX-lea, cînd s-a născut ideea evoluţiei biologice,principiul a ajuns să însemne scindarea unei organizări unitare în mai multe funcţii specifice. Herbert Spencer prezintă acest demers în lucrarea sa *Principii iniţiale* (First Principles) din 1862, afirmînd că îl găsise în tratatul lui Karl von Baer asupra evoluţiei animalelor, publicat în 1828. După părerea lui Spencer, diferenţierea implică şi o dezvoltare de la indefinit spre definit, de la lipsă de ordine spre ordine. În epoca noastră, Piaget foloseşte conceptul pentru a arăta, de pildă, cum eul şi lumea exterioară, iniţial nediferenţiate, se separă într-o anumită fază a dezvoltării mintale. Înaintea acestei diferenţieri, ne spune Piaget, „impresiile trăite şi percepute nu se ataşează unei conştiinţe personale simţite ca «eu» şi nici unor-obiecte concepute ca exterioare eului. Ele există pur şi simplu într-un bloc nedisociat sau sînt desfăşurate pe acelaşi plan care nu este nici interior nici exterior, ci la mijloc între aceşti doi poli".

Pentru scopul nostru este util să îmbinăm principiul diferenţierii cu principiul gestaltist al simplităţii. În concordanţă cu premisa noastră că perceperea şi conceperea merg de la general spre specific, afirmăm înainte de toate că *orice formă rămîne atît de nediferenţială pe cît o permite concepţia desenatorului asupra scopului urmărit.* Dacă, de exemplu, scopul unui desen se mărgineşte la descrierea triunghiularităţii unei piramide ca deosebită de rotunjimea unui nor, desenul poate să arate pur şi simplu triunghiularitatea în raport cu rotunjimea.

În al doilea rînd, legea diferenţierii ne spune că *pînă în clipa cînd o trăsătură vizuală se diferenţiază, gama totală a posibilităţilor ei va fi reprezentată de cea mai simplă, structural vorbind, dintre aceste posibilităţi.* De pildă, am menţionat că cercul, fiind cea mai simplă dintre toate formele posibile, reprezintă totalitatea formelor pînă cînd acestea se diferenţiază. Rezultă că în stadiul ce precede diferenţierea, cercul încă nu reprezintă rotunjimea — dinţii de ferăstrău din figura 120 nu sînt meniţi a fi rotunzi — ci doar include rotunjimea în gama nediferenţiată a tuturor formelor posibile. Doar atunci cînd alte forme, bunăoară linii sau pătrate, se diferenţiază clar, încep formele rotunde să reprezinte rotunjimea. Putem de asemenea exprima acest principiu spunînd, cu E. H. Gombrich, că înţelesul unei anumite trăsături vizuale depinde de alternativele luate în considerare de către desenator. Un cerc este un cerc doar atunci cînd există alternativa triunghiului.

În acest sens este util să ne referim la distincţia făcută de lingvişti între unităţi marcate şi unităţi nemarcate. Ca exemplu John Lyons foloseşte cuvintele „cîine" şi „căţea". „Cîine" este nemarcat semantic (neutru), aplicîndu-se atît masculilor, cît şi femelelor (Ce cîine drăguţ ai ! E „băiat" sau „fată"?) Dar „căţea" este marcat (pozitiv), fiind restrîns în aplicare la femele. El poate fi folosit în contrast cu termenul nemarcat pentru a da acestuia din urmă un sens negativ în loc de neutru (E cîine sau căţea?). Lyons conchide că „termenul nemarcat are un sens general, neutru în raport cu un anumit contrast; însuşi sensul lui negativ mai specific, este derivat şi secundar, fiind o consecinţă a opoziţiei lui contextuale cu termenul pozitiv (nonneutru)."

Paralela privind diferenţierea formelor vizuale este foarte apropiată. Cercul este o formă nemarcată, neutră, care reprezintă orice formă pînă în momentul cînd se opune explicit altor forme, marcate, cum sînt pătratele sau triunghiurile. Ca răspuns la opoziţia acestora, cercul preia funcţia semantică specifică de desemnare a rotunjimii. Totuşi, el trebuie încă să fie numit „nemarcat", căci chiar printre celelalte forme diferenţiate, cercul păstrează o generalitate şi simplitate proprie.

Dezvoltarea formei poate fi prezentată ca o succesiune standard de trepte clar separate doar pentru scopurile unei teorii sistematice. Este posibil şi util să izolăm diferitele faze şi să le ordonăm după gradul lor crescind de complexitate. Dar această succesiune ideală nu corespunde decit aproximativ situaţiei existente într-un anumit caz particular. Diferiţi copii vor opta pentru faze diferite pe diferite perioade de timp. Ei pot sări peste unele din ele şi pot combina altele în modul lor personal. Personalitatea copilului şi influenţele mediului justifică aceste variaţii. Dezvoltarea structurii perceptuale este numai un factor, ascuns şi modificat de alţi factori, în procesul total al dezvoltării mintale. Mai mult, stadiile iniţiale rămîn valide chiar şi atunci cînd au fost depăşite iar copilul, dînd peste o dificultate, poate reveni la o soluţie mai primitivă. Figura 121 ne arată un mod de experimentare cu cercuri concentrice, dar totodată ea indică un nivel superior prin sublinierea direcţiei orizontale în conturul alungit ce conţine un şirag de cercuri. Imaginile „solare" simple din figura 122 apar în desene care conţin forme relativ avansate de oameni, copaci şi case.

Trebuie de asemenea să menţionăm că există un raport fix între vîrsta copilului şi stadiul desenelor lui. Aşa cum copiii avînd aceeaşi vîrstă cronologică diferă ca vîrstă aşa-zis mintală tot astfel desenele lor reflectă variaţii individuale în ritmul dezvoltării artistice. Goodenough a încercat să coreleze inteligenţa şi capacitatea de a desena folosind criteriile relativ mecanice ale redării realiste şi bogăţiei detaliului. Ar fi interesant să urmărim această pistă, recurgînd la criterii structurale pentru evaluarea desenelor şi la mijloace mai adecvate decît coeficientul de inteligenţă pentru determinarea maturităţii cognitive generale.

*Vertical şi orizontal*

Varietatea formelor create de copiii mici în desenele lor este, desigur, infinită. O morfologie cuprinzătoare a fost elaborată de Rhoda Kellogg. Eu îmi voi limita descrierea la cele cîteva trăsături esenţiale, care apar nu numai în operele copiilor, ci oriunde se recurge la forme în stadii de început ale concepţiei vizuale.

Vizual, cea mai simplă linie este linia dreaptă. Dacă considerăm cercul ca limită a unei suprafeţe şi nu ca o simplă linie, linia dreaptă este prima formă liniară concepută de mintea omului. Acest lucru este

întrucîtva ascuns de împrejurarea că pentru braţul şi mîna noastră, care trebuie să traseze liniile în practică, linia dreaptă nu este deloc cea mai simplă. Dimpotrivă, pentru a produce o linie dreaptă punem în mişcare un sistem muscular complex, cauza fiind aceea că braţele, antebraţele, mîinile şi degetele noastre sînt tot atîtea pîrghii, care urmează în mod firesc traiectorii curbe. Figura 123 ne arată schematic schimbările complicate de viteză, unghi şi direcţie necesare pentru ca o pîrghie articulată (pivotînd în jurul punctului C) să traseze o linie dreaptă (L) cu viteză uniformă. Trasarea unei linii relativ drepte este un lucru greu, mai ales pentru copii. Dacă totuşi dreptele apar frecvent în arta timpurie, aceasta ne dovedeşte importanţa ce li se acordă.

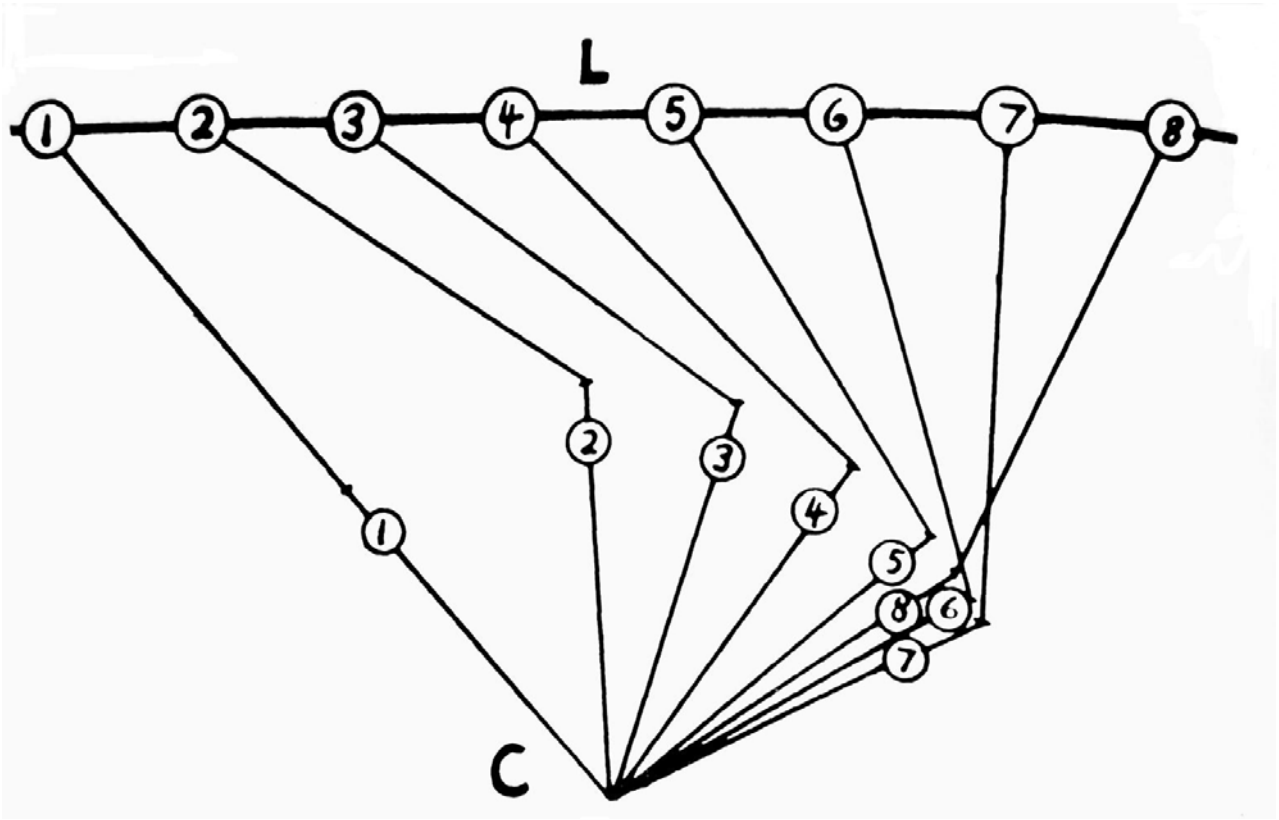



*Figura 123*

Linia dreaptă este o invenţie a vederii umane, realizată sub imboldul principiului simplităţii. Ea caracterizează formele create de om, dar rareori apare în natură, natura fiind o configuraţie de forţe atît de complexă încît linia dreaptă, produs al unei singure forţe ce acţionează nestînjenit, nu prea are prilejul să ia naştere. Delacroix notează în jurnalul său că linia dreaptă, serpentina regulată şi paralelele, drepte sau curbe, „niciodată nu apar în natură; ele există doar în creierul omenesc. Acolo unde oamenii le folosesc, elementele acţionează asupra lor, distrugîndu-le". Fiind cea mai simplă, linia dreaptă reprezintă toate formele alungite înainte de diferenţierea acestei trăsături. Ea reprezintă braţe, picioare, trunchiuri de copaci. Aşa-numitele siluete liniare par însă a fi o invenţie a adulţilor. Kerschensteiner, care a cercetat un mare număr de desene făcute de copii, afirmă că n-a găsit nicăieri o siluetă liniară cu trunchiul constînd dintr-o singură linie. Se pare că, pentru a-l satisface pe copil, desenul trebuie să păstreze caracterul solid al „calităţii de lucru" cel puţin într-o singură unitate bidimensională. Formele ovale sînt folosite de timpuriu pentru a îmbina soliditatea cu „direcţionarea" — bunăoară, în reprezentările corpurilor de oameni sau animale.

Liniile drepte par rigide în comparaţie cu cele curbe. Din acest motiv adulţii, pentru care linia dreaptă este doar una din numeroasele forme liniare, uneori interpretează greşit picioarele, braţele sau degetele

drepte din desenele timpurii ca „ţepene" şi le folosesc în scop de diagnostic, ca simptome ale unei personalităţi rigide sau ca mijloace de exprimare a unei senzaţii momentane de „îngheţare", de pildă sub imperiul fricii. Asemenea interpretări greşite ne arată cît de important este să ţinem cont de legea diferenţierii şi să nu vedem în rectiliniaritate o formă specifică înainte ca ea să-şi fi părăsit funcţia de reprezentare a tuturor formelor alungite. În istoria artei, Heinrich Wölfflin ne-a prevenit că nu trebuie să privim „rigiditatea" reprezentărilor arhaice ca şi cum acele „Formmöglichkeiten" (posibilităţi formale) de mai tîrziu ar fi fost deja cunoscute. „Toate efectele sînt relative. Aceeaşi formă nu înseamnă mereu acelaşi lucru. Înţelesul verticalei din portretele renascentiste diferă de cel din portretele primitivilor. În acestea ea este singura formă de reprezentare; în celelalte ea se distinge de alte posibilităţi, dobîndindu-şi astfel expresia specifică."

Linia dreaptă introduce extinderea liniară în spaţiu şi, implicit, ideea de direcţie. Conform legii diferenţierii, prima relaţie ce se stabileşte între direcţii este cea mai simplă, şi anume unghiul drept. Întretăierea ortogonală reprezintă toate relaţiile unghiulare pînă cînd se ajunge la stăpînirea explicită a oblicităţii si la diferenţierea ei de ortogonalitate. Unghiul drept este cel mai simplu pentru că el creează o imagine simetrică şi stă la baza reprezentării pe verticale şi orizontale, care domină întreaga noastră concepţie despre spaţiu.

De fapt, atunci cînd se practică prima oară relaţiile spaţiale, ele sînt limitate la cea dreptunghică dintre orizontală şi verticală. Am arătat mai sus că un pătrat înclinat la 45° îşi schimbă complet caracterul. Unghiul drept obiectiv din colţuri este perceput ca un fel de acoperiş ascuţit, ale cărui laturi deviază oblic de la o axă de simetrie centrală. Vizual, acest unghi nu se identifică cu unghiul drept, şi din cauza raportului său mai complex cu cadrul vertical-orizontal, el este asimilat de-abia mai tîrziu, odată cu oblicitatea direcţiei în general. Testul de inteligenţă Stanford-Binet arată că un copil mediu de cinci ani poate copia un pătrat, pe cînd rombul poate fi copiat cu succes doar de un copil mediu de şapte ani.

Diferenţa fundamentală dintre orizontală şi verticală este introdusă de atracţia gravitaţiei. Aceasta nu înseamnă totuşi că numai senzaţiile kinestezice explică rolul dominant al acestor direcţii spaţiale în procesele vederii. Se ştie astăzi că în cortexul vizual al pisicii există grupuri speciale de celule ce reacţionează doar la stimuli verticali, grupuri ce reacţionează la stimuli orizontali şi grupuri ce reacţionează numai la stimuli oblici. De direcţiile orizontale şi verticale se ocupă mai multe celule decît de direcţiile oblice. Dacă lucrurile stau la fel şi în privinţa creierului uman, aceasta ar însemna că, sub influenţa gravitaţiei, evoluţia a generat dominanţa celor două direcţii fundamentale în sistemul nervos al omului.

Preferinţa perceptuală pentru verticală şi orizontală există chiar şi la un nivel foarte elementar. Fred Attneave ne spune că dacă patru surse de lumină sînt dispuse în pătrat şi cele situate pe diagonale se aprind intermitent, privitorul vede luminile deplasîndu-se încoace şi încolo fie pe orizontală, fie pe verticală; el nu vede alternarea diagonalelor.

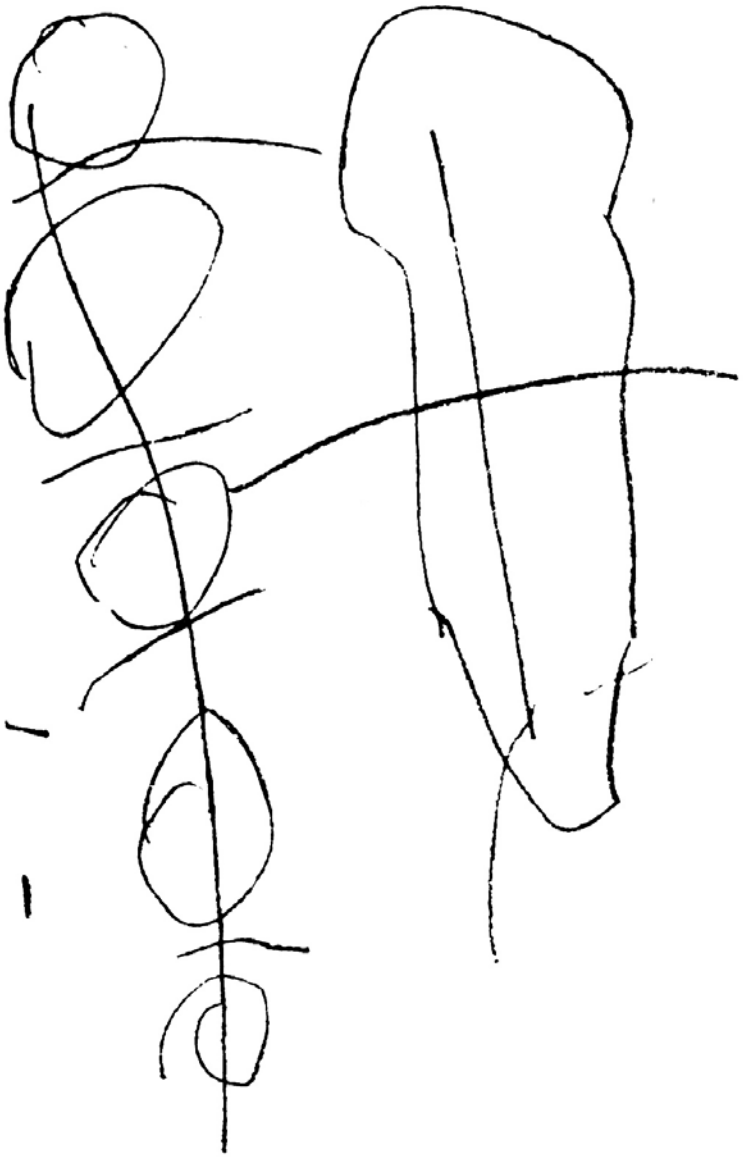


*Figura 124*

Introducerea axelor fundamentale contribuie masiv la stabilirea unui cadru spaţial solid. Figura 124 prezintă această ordine nou dobîndită, impusă asupra unei serii de cercuri, ovale şi linii drepte în desenul unui copil de patru ani. „Cîinele" simplu din figura 125 este construit în întregime în acest sistem spaţial.

*Figura 125*

Figura 126, *Mama şi fiica*, ilustrează consecvenţa cu care o temă complicată se supune unei anumite legi formale. Structura generală a celor două figuri respectă strict cele două direcţii principale; modelul rochiei, ciorapii şi pantofii, dinţii şi încreţiturile grave care disting fruntea mamei de cea a fiicei se supun acestei legi cu o logică vizuală la fel de strictă. Mulţi artişti ar putea cu drept cuvînt să invidieze disciplina incoruptibilă impusă de copil realităţii, ca şi limpezimea cu care el interpretează un subiect complex. Desenul ne poate de asemenea arăta cum supravieţuiesc stadiile timpurii, atunci cînd s-a ajuns deja la stadii ulterioare. Pentru a reprezenta părul, copilul a revenit la mişcările dezorganizate din etapa mîzgălelilor, utilizînd forme spirale şi în zigzag, semicontrolate. Cercuri şi „sori" apar în reprezentarea obrajilor, a ochilor; a mîinii drepte a mamei, iar braţul drept pare să indice trecerea de la ortogonalitate spre nivelul superior al formelor încovoiate, care n-a fost încă atins în alte părţi. În sfîrşit, figura 127, copiată după un desen mai complex în creion colorat, demonstrează cum un singur procedeu formal — schema verticală-orizontală în formă de T — este folosit în mod ingenios pentru a reda două lucruri foarte diferite: corpul şi fusta fetei, şi stîlpul semaforului. Ar fi necesar un mare număr de exemple pentru a studia abundenţa nelimitată de invenţii formale obţinute de copii din relaţia simplă vertical-orizontal, fiecare dintre ele surprinzător de nouă şi, totodată, fidelă conceptului fundamental al obiectului.

*Figura 126*

*Figura 127*

Ca toate procedeele picturale, relaţia vertical-orizontal se stabileşte mai întîi în cadrul unor unităţi izolate, fiind aplicată ulterior întregului spaţiu pictural. În primele desene o figură bine organizată intern poate pluti în spaţiu, total nelegată de alte figuri sau de planul pictural; pe cînd în figura 127 întreaga imagine, incluzînd limitele dreptunghiulare ale foii de desen, este integrată spaţial. Formele verticale ale trupurilor, plantelor şi stîlpilor sînt văzute în raport cu solul orizontal. Desenul a devenit o entitate vizuală unificată, în ansamblul căreia fiece detaliu îşi ocupă locul său bine definit.

Cadrul vertical-orizontal rămîne caracteristic compoziţiei vizuale la fel cum măsura caracterizează muzica. Chiar dacă nici una dintre forme nu încorporează explicit aceste direcţii, toate formele prezente într-un tablou sînt percepute ca devieri de la ele. În picturile sale tîrzii, Piet Mondrian a redus concepţia sa despre lume la raportul dinamic dintre verticală ca dimensiune aspiraţiei şi orizontală ca fundament stabil.

*Oblicitatea*

Folosirea deliberată a oblicităţii trebuie diferenţiată atent de distribuţia întîmplătoare a direcţiilor spaţiale în lucrările timpurii. Ne ocupăm acum de o îmbogăţire controlată a cadrului vertical-orizontal. Mai întîi trebuie asimilat acest cadru, şi el rămîne baza de referinţă care, numai ea, face posibilă oblicitatea. Aceasta este totdeauna percepută ca o deviere; de aici, caracterul ei foarte dinamic. Ea introduce în mediul vizual diferenţa vitală dintre formele statice şi cele dinamice, care încă nu s-a stabilit în faza anterioară. Privind acum în urmă la figura 126, am putea fi ispitiţi să percepem braţele întinse ale mamei ca un gest de deznădejde, ca recunoaştere a unui eşec. Ar fi o interpretare greşită, deoarece la nivelul mai timpuriu relaţia ortogonală, diferenţa direcţională maximă, serveşte să clarifice distincţia funcţională dintre corp şi braţe. Numai după ce înţelegem divergenţa membrelor şi a torsului în cazul celui mai marcat contrast putem să o mînuim pentru devieri mai subtile.

Întrebîndu-ne de ce se dezvoltă activitatea artistică de la simplu spre complex, înţelegem că trebuie examinaţi aici atît factori interni, cît şi factori externi. Intern, organismul se maturizează şi, devenind capabil de o funcţionare mai diferenţiată, apare imboldul aplicării acestei capacităţi. Acest lucru, totuşi, e de neconceput fără lumea exterioară, care oferă întreaga gamă a relaţiilor direcţionale şi care este mai bine înţeleasă în special prin distincţia dintre obiectele în repaus şi cele în mişcare. Mişcarea e atît de vital importantă pentru copil încît acesta simte o mare plăcere făcînd lucrurile să se mişte vizibil în desenele sale.

Relaţiile oblice sînt aplicate treptat tuturor obiectelor desenate de copil. Ele permit acestuia să-şi facă reprezentările mai bogate, mai vii, mai veridice şi mai specifice. Să comparăm între ele figurile 128 şi 129, copiate după două desene făcute de acelaşi copil la interval de aproximativ un an. Figura 128 prezintă două detalii separate ale primului desen; figura 129 — o porţiune din al doilea. În primul caz, copacul şi floarea sînt realizate cu mijloacele mărginite ale unghiularităţii vertical-orizontal, în mod limpede şi consecvent. Dar copacul celălalt este mai interesant pentru ochi; el arată mai mult a copac, iar folosirea consecventă a unghiurilor oblice ne dă impresia unui lucru viu, în creştere. La prima girafă, principalele relaţii dintre cap, gît şi corp sînt redate prin unghiuri drepte. Există un început de oblicitate la picioare, dar acest rafinament pare a se datora nu atît spiritului de observaţie al copilului, cît lipsei de spaţiu. (Cum se întîmplă adesea, planificarea spaţială a copilului a fost insuficientă, astfel că atunci cînd a ajuns la picioare, a constatat că trebuie să le înghesuie pe laterală, ca să nu depăşească linia de bază a solului. După un an animalul păşeşte degajat, într-o atitudine mai vioaie, mai specifică unei girafe. Diferenţierea slujeşte nu numai la realizarea unei distincţii între părţi separate; ea contribuie de asemenea la o redare mai subtilă a formei. Linia de bază dreaptă a fost înlocuită cu un sol ondulat.

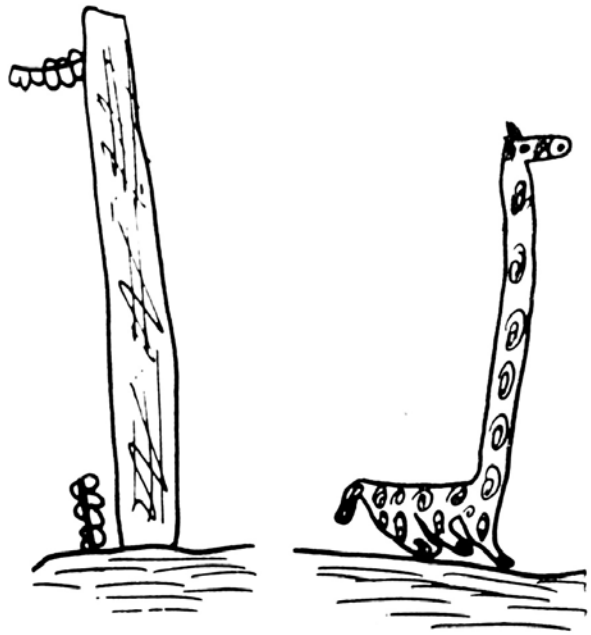


*Figura 128*

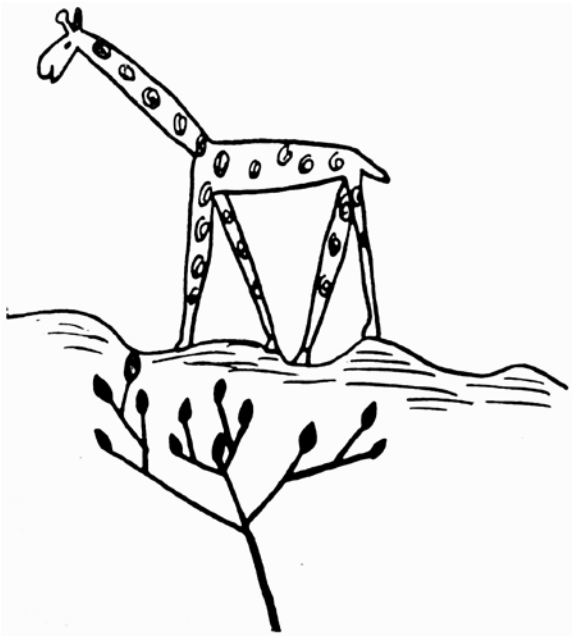


*Figura 129*

Sub toate aceste aspecte desenul ulterior face ca primul să ne apară rigid şi schematic; dar acest stadiu n-ar fi fost deplin asimilat dacă n-ar fi venit după primul. De aceea nu e recomandabil să învăţăm copilul cum să deseneze forme mai complexe — lucru uşor de făcut şi care flatează ambiţiile sociale ale copilului, chiar dacă îi stînjeneşte dezvoltarea cognitivă. Atunci cînd stadiul anterior este suficient explorat, imboldul

de a atinge o complexitate mai mare duce spre progres, la timpul potrivit şi fără ajutor din afară.

Dacă nouă adulţilor ne vine greu să credem că un lucru atît de simplu ca relaţia unghiulară dintre forme poate genera mari dificultăţi, ne putem edifica examinînd ambiguităţile perceptuale create de o mobilă, o masă, care are unghiuri de 120° pe lîngă cele obişnuite, pe care le numim unghiuri drepte (figura 130). Mese de acest fel sînt menite a fi mai utile celor care stau la ele, înlesnind stabilirea relaţiilor dintre oameni şi munca lor sau dintre oameni între ei. Grupate, asemenea mese pot genera forme noi, surprinzătoare. Se cere o anumită abilitate vizuală pentru a descrie cum vor arăta într-o anumită poziţie, sau, pur şi simplu, pentru a memora forma lor. în problemele practice, cum ar fi proiectarea mobilei, tindem să ne ataşăm de formele şi relaţiile ortogonale elementare.

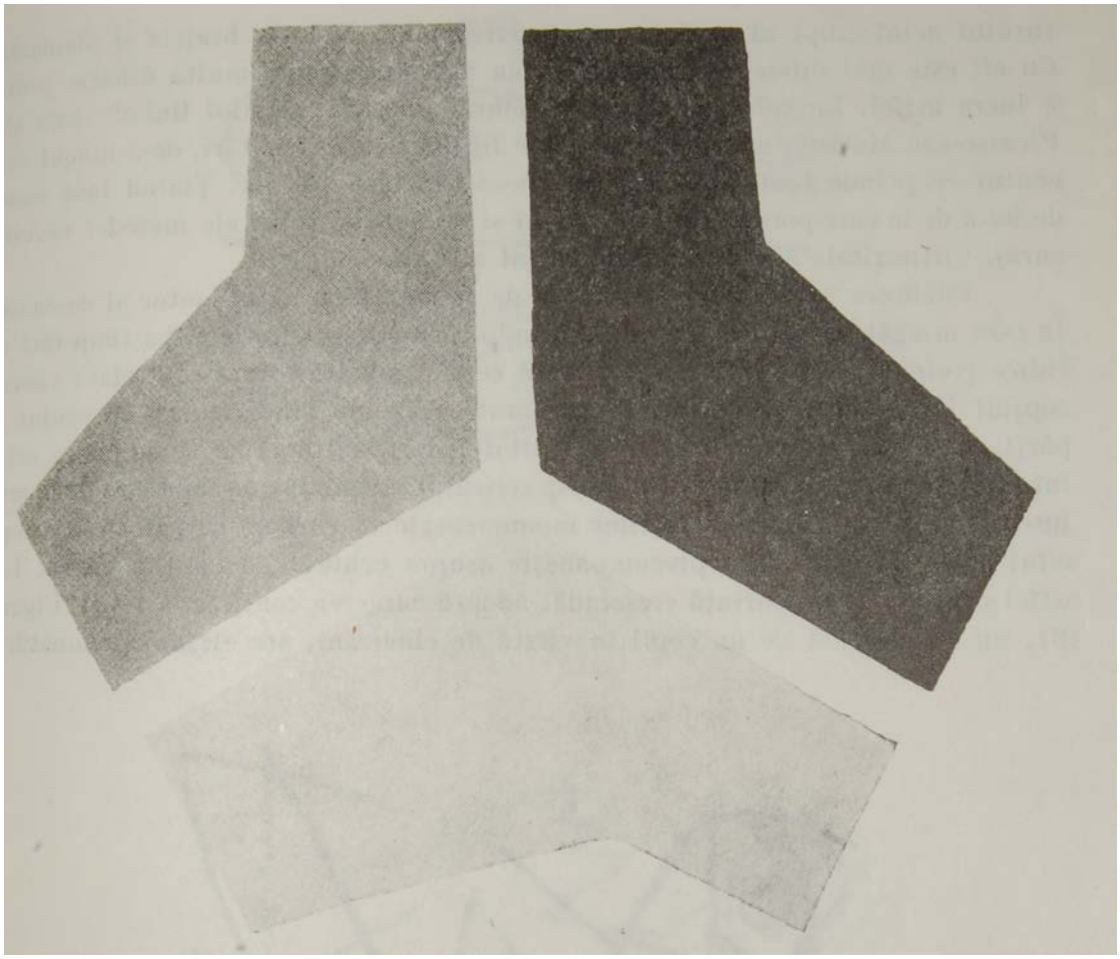


*Figura 130*

*Fuziunea părţilor*

Pe întreaga durată a stadiilor iniţiale diferenţierea formelor se realizează mai ales prin adăugarea unor elemente autonome. De exemplu, copilul porneşte de la primele reprezentări ale figurii umane ca un simplu cerc, adăugind apoi linii drepte, dreptunghiuri sau alte unităţi. Fiecare dintre aceste unităţi este o formă geometrică simplă, bine definită. Ele sînt legate prin raporturi direcţionale la fel de simple, mai întîi pe verticală şi orizontală, ulterior şi oblic. Construcţia unor imagini întregi relativ complexe devine posibilă prin combinarea mai multor unităţi simple.

Aceasta nu înseamnă că, în stadiul iniţial, copilul nu are un concept integrat al întregului obiect. Simetria şi unitatea ansamblului, ca şi planificarea proporţiilor arată că, între anumite limite, copilul conturează părţile gîndindu-se la locul lor final în imaginea completă. Metoda analitică îi permite însă să tra-

teze în diferite momente particulare cîte o formă sau direcţie simplă. Unii copii extind acest procedeu la combinaţii foarte complicate, clădind întregul pe o ierarhie de detalii, ceea ce dezvăluie o observaţie atentă. Rezultatul nu este nicidecum sărăcăcios.

Cu timpul, totuşi, copilul începe să îmbine mai multe unităţi cu ajutorul unui contur comun, mai diferenţiat. La această evoluţie contribuie atît ochiul, cit şi mîna. Ochiul se familiarizează cu forma complexă ce rezultă din combinarea elementelor, pînă cînd devine capabil să conceapă întregul complex ca o unitate. Cînd se realizează aceasta, ochiul conduce cu siguranţă creionul de-a lungul conturului neîntrerupt al unei întregi figuri umane, inclusiv braţele şi picioarele. Cu cît este mai diferenţiat conceptul, cu atît se cere mai multă dibăcie pentru a lucra astfel. La cele mai înalte niveluri, maeştrii „stilului liniar", cum sînt Picasso sau Matisse, merg, cu o precizie lipsită de orice ezitări, de-a lungul unui contur ce prinde toate subtilităţile musculaturii şi oaselor. Ţinînd însă seama de baza de la care porneşte copilul, chiar şi primele aplicaţii ale metodei necesită curaj, virtuozitate şi un simţ diferenţiat al formei.

Fuziunea contururilor se acordă de asemenea cu actul motor al desenării. În faza mîzgălelilor, mîna copilului pendulează adesea ritmic cîtva timp fără să ridice creionul de pe hîrtie. Pe măsură ce se dezvoltă forma controlată vizual, copilul începe să facă unităţi net separate. Vizual, subdivizarea întregului în părţi clar definite contribuie la simplitate, dar pentru mîna ce se mişcă orice întrerupere este un obstacol. În istoria scrisului s-a produs o schimbare de la majusculele separate ale inscripţiilor monumentale la curbele curgătoare ale scrisului legat, în care mîna precumpăneşte asupra ochiului, asigurînd viteza. Tot astfel copilul, cu o uşurinţă crescîndă, adoptă curgerea continuă a liniei. Figura 131, un cal desenat de un copil în vîrstă de cinci ani, are eleganţa semnăturii unui om de afaceri. Măsura în care fiecare desenator permite factorului motor să influenţeze forma depinde considerabil de raportul dintre exprimarea spontană a temperamentului şi controlul raţional în cadrul personalităţii lui. (Acest lucru se poate demonstra convingător prin analiza grafologică a scrisului de mînă.)

*Figura 131*

Cei doi peşti din figurile 132 şi 133 sînt extraşi din desene făcute de acelaşi copil în epoci diferite.în prima pictură nu se poate observa decît o uşoară tendinţă spre fuziune la aripioarele zimţate. Corpul este construit din elemente geometrice simple, într-un raport de verticală-orizontală. Mai tîrziu întregul contur e trasat dintr-o singură mişcare îndrăzneaţă, neîntreruptă. Se vede cum acest procedeu sporeşte efectul de

mişcare unificată, favorizează direcţia oblică şi atenuează unghiurile — de pildă, la coada peştelui. De asemenea el tinde să producă forme mai complexe decît cele pe care ochiul le poate realmente controla şi înţelege în această etapă. Astfel primul peşte, deşi relativ mai puţin interesant şi mai vioi, are o organizare mai reuşită.

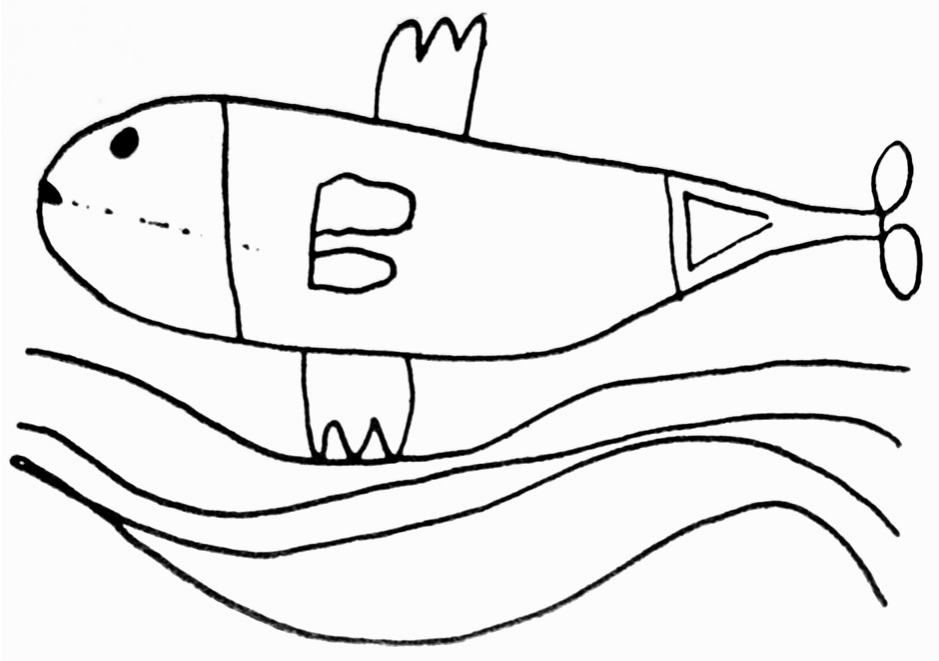


*Figura 132*

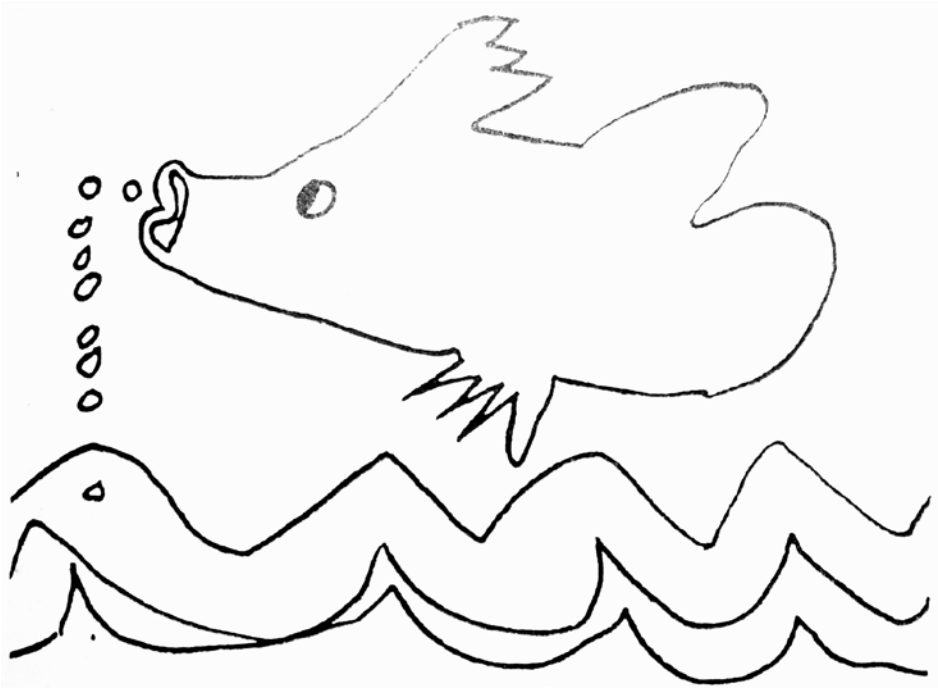


*Figura 133*

Bătaia cu bulgări de zăpadă din figura 134, desenată mai tîrziu de acelaşi copil, arată cum, în timp, experimentele cu forme mai diferenţiate i-au permis să modifice forma esenţial statică a diferitelor unităţi corporale. Mişcarea nu se mai limitează la orientarea relativă în spaţiu a diferitelor părţi, însuşi trunchiul fiind acum încovoiat. În această etapă, copilul abordează mai convingător figurile aşezate pe scaun, călare sau căţărate în copaci. Dincolo de încovoiere se află acea alterare a formei ce se foloseşte în racursi. Această ultimă diferenţiere este totuşi atît de rafinată încît rareori apare spontan, cu excepţia cazurilor simple de

cercuri, pătrate sau dreptunghiuri.

Diferenţa dintre combinarea unor elemente de bază şi modelarea unor unităţi mai complex structurate îşi găseşte paralele şi în alte activităţi ale minţii, în limbă, bunăoară, ea marchează deosebirea dintre sistemul englezesc de declinare, în cadrul căruia se adaugă prepoziţii unor substantive cu formă fixă, şi sistemul latin, mai complex, de declinare a substantivului în însăşi forma sa, chiar dacă în cazul limbii al doilea sistem nu îl precede neapărat pe primul. Sau, ca să citǎm un exemplu din psihologia formării conceptelor, gîndirea primitivă concepe sufletul, pasiunea sau boala ca entităţi separate ce se adaugă la, sau se scad din, unitatea neschimbătoare a trupului ori minţii, pe cînd raţionamentul superior diferenţiat le descrie ca făcînd parte din, sau fiind produse de, funcţionarea internă a trupului ori minţii însăşi. Chiar şi în ştiinţa şi filozofia noastră asistăm la o trecere de la „gîndirea atomistă" mai primitivă, care interpretează fenomenele naturale prin relaţiile reciproce dintre elemente constante, la concepţia gestaltistă a unor procese de cîmp integrate. Muzicianul îşi va aminti poate de evoluţia de la tonuri constante, care îşi schimbă doar înălţimea deplasîndu-se pe linia melodică, la acorduri integrate, care îşi modifică structura internă în timpul progresiei armonice.

Într-un sens mai larg, dezvoltarea descrisă aici trebuie probabil privită ca o fază dintr-un proces continuu în care subdivizarea şi fuziunea alternează dialectic. O formă globală timpurie se diferenţiază prin subdivizare, bunăoară atunci cînd o figură ovală se separă într-un cap şi un tors. Această nouă combinaţie de unităţi simple cere o integrare mai pronunţată la un nivel superior care, la rîndul ei, va necesita o altă subdivizare, pentru un plus de rafinament, într-un stadiu ulterior — şi aşa mai departe. -

*Mărimea*

Demersul „iluzionist" în reprezentarea vizuală ne face să presupunem că orice imagine reprezintă mărimea obiectelor aşa cum arată ele, sau cum sînt, sau cum preferă să le redea desenatorul. Se susţine că abaterile de la mărimea „reală" se datoresc lipsei de îndemînare sau neglijenţei în observaţie. Reproşuri ca „dimensiuni incorecte" sau „dimensiuni exagerate" sînt tipice în asemenea aprecieri.

Din punct de vedere evolutiv, recunoaştem că în general este probabil ca dimensiunile obiectelor picturale să fie egale înainte de a se diferenţia. Presupunem că mărimile nu se diferenţiază decît dacă există motive întemeiate pentru aceasta. Aşadar întrebarea noastră nu va fi „De ce nu corespund realităţii relaţiile dimensionale din anumite picturi sau sculpturi?" ci, mai degrabă, „Ce îi determină pe copii şi pe alţi creatori de imagini să dea mărimi diferite obiectelor din imaginile lor?"

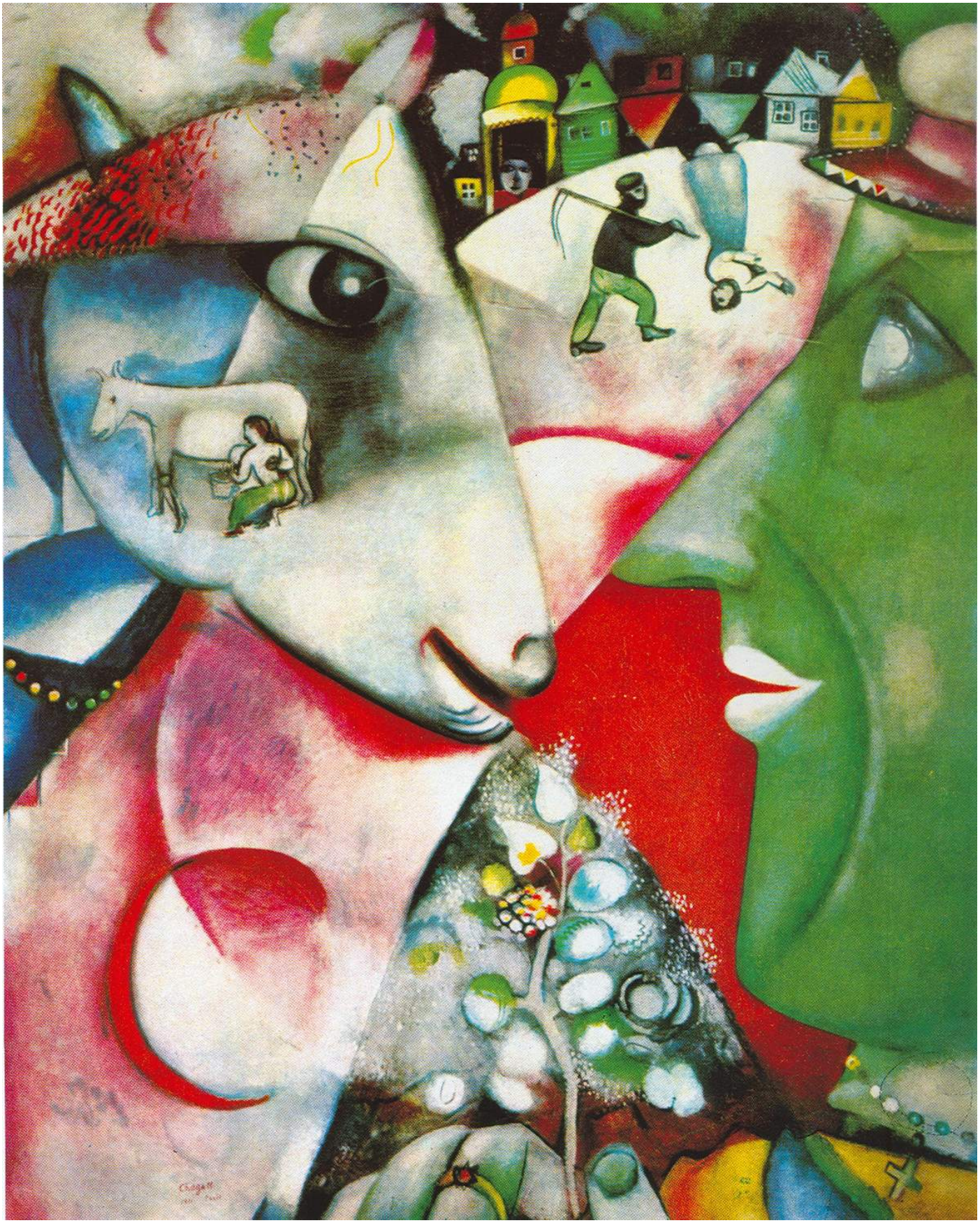
Ierarhia bazată pe importanţă joacă, fără îndoială, un rol. În reliefurile egiptene, regii şi zeii sînt adesea mai mari decît dublul inferiorilor lor. Educatorii şi specialiştii în psihologia copilului afirmă că copilul desenează în dimensiuni mari lucrurile pe care le consideră importante. Rezultă însă de aici interpretări îndoielnice; ca, de pildă, atunci cînd Viktor Löwenfeld ne spune că într-un desen ce reprezintă un cal sîcîit de muşte, musca are aproximativ aceeaşi mărime ca şi capul calului, din cauza importanţei ce îi acordă copilul. Asemenea explicaţii sînt uşor de dat, dar adesea ele ascund factori cognitivi mai hotărîtori.

Să privim figura 135, o ilustraţie dintr-o ediţie veneţiană a *Fabulelor lui Esop* publicată în 1491. Vulpea flămîndă încearcă să-l facă pe corb, linguşindu-l, să scape din cioc bucata cea gustoasă. Logica

vizuală a povestirii impune două elemente principale coordonate, vulpea şi corbul, comparabile cu calul şi musca din exemplul citat de Löwenfeld. Dat fiind că cele două elemente sînt de importanţă egală în cadrul relatării, nu există nici un motiv să li se acorde mărimi diferite în imagine. De fapt o asemenea diferenţă ar îngreuia citirea istorioarei ca un dialog între egali. Trebuie să admirăm caracterul potrivit al formei alese de desenator, care nu s-a lăsat abătut de la sarcina sa de o imitaţie mecanică şi vizual nejustificată a dimensiunilor naturale.

*Figura 135*

Asemănarea de mărime leagă elementele între ele. Este aproape imposibil să stabilim o relaţie vizuală directă între, bunăoară, o figură umană şi o clădire înaltă, dacă ambele sînt desenate la scară. Atunci cînd asemenea diferenţe marcate de mărime sînt necesare, artiştii în general fac legătura între unităţile mari şi mici din compoziţiile lor cu ajutorul unor elemente de mărime intermediară.



*Marc Chagall - I and the village (1911)*

În pictura medievală, care nu se caracterizează prin naturalism mecanic, omul poate avea mărimea unei clădiri, iar un ctitor poate ţine în mînă lăcaşul religios ctitorit. Nu avem aici „macheta" unei biserici, ci biserica însăşi, tot aşa cum turnuleţul pictat totdeauna lîngă sfînta Barbara nu este un simbol, ci un turn, chiar dacă are înţeles simbolic. Aceste exemple arată cum se nasc diferenţele de mărime din considerente de

înţeles, de pildă atunci cînd trebuie exprimată relaţia dintre creator şi creaţie, sau dintre un sfînt şi emblema sa. Ca să formulăm acest lucru mai tehnic, pentru ca un om să stea în cadrul uşii sau să se uite pe fereastră, mărimea lui trebuie redusă corespunzător. Pentru ca în desenul unui copil faţa să cuprindă în mod clar ochii, gura cu dinţii şi nasul cu nările, ca trebuie desenată mare — tot aşa cum Marc Chagall măreşte un cap de vacă, făcînd loc în el pentru o altă vacă şi o mulgătoare. Dacă, pe de altă parte, dimensiunile încă nu s-au diferenţiat, diversele părţi ale corpului — capul, trunchiul şi membrele — au cam acelaşi ordin de mărime (figura 136).

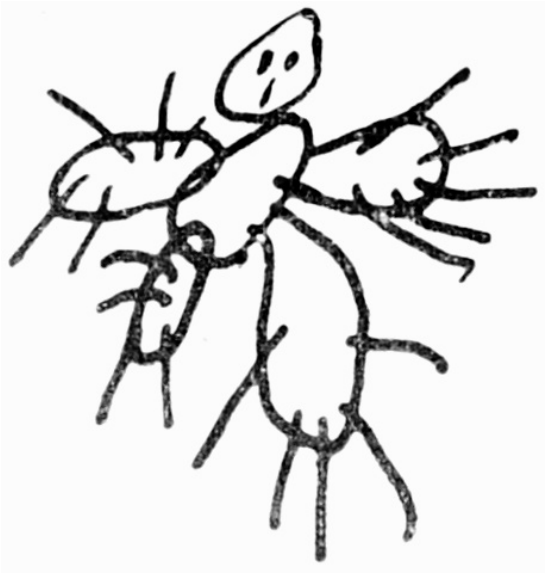


*Figura 136*

Ceea ce este valabil pentru mărimea obiectelor este de asemenea valabil pentru intervalele dintre ele. Nevoia unei reprezentări clare îl face pe copil să lase suficiente spaţii goale între obiecte — un fel de distanţă standard care, privită realist, pare uneori prea mare, iar alteori prea mică, în funcţie de subiect. Astfel poate fi nevoie de un braţ „supralung" pentru a lega o figură umană de mărul din pom, figura rămînînd la o distanţă convenabilă de acesta. Apropierea realistă dintre elementele picturale rămîne un răstimp incomodă sub raport vizual. Mărimea realistă este doar marginal importantă pentru dimensiunile obiectelor picturale, căci identitatea perceptuală nu depinde prea mult de ea. Forma şi orientarea în spaţiu a unui obiect rămîn neafectate de schimbarea mărimii, tot astfel cum în muzică o creştere sau o reducere a dimensiunii temporale printr-o modificare a ritmului nu stînjeneşte recunoaşterea unei teme. Lipsa de importanţă a mărimii vizuale este dovedită foarte izbitor de insensibilitatea noastră la permanentele schimbări de mărime ale obiectelor din mediul înconjurător datorită modificării distanţelpr. Cît priveşte imaginile, nimeni nu obiectează contra unei fotografii foarte mici reprezentînd un om sau împotriva unei statui uriaşe. Ecranul televizorului ne pare mic în raport cu camera dar, dacă îl privim cu atenţie cîtva timp, el devine un cadru acceptabil pentru persoane şi clădiri „reale".

*Mormolocii greşit numiţi astfel*

Cazul cel mai frapant de interpretare incorectă din cauza tendinţei iluzioniste îl constituie poate figurile de „mormoloci" — *hommes têtards* în franceză, *Kopffüssler* în germană. Se crede în general că în aceste desene foarte răspîndite copilul omite cu totul trunchiurile, prinzînd în mod greşit braţele de cap ori

de picioare. Figurile 137 şi 138 desenate de copii aflaţi la vîrsta de patru ani ne prezintă cîteva dintre aceste creaturi misterioase. S-au emis mai multe teorii. S-a considerat astfel că copilul neglijează corpul, sau uită de el, sau chiar îl „suprimă" din pudicitate. Dacă examinăm procesul de dezvoltare, constatăm că aceste explicaţii nu rezistă, căci în desenele respective trunchiul nu este de fapt omis.

*Figura 137*

*Figura 138*

În stadiul iniţial cercul reprezintă întreaga figură umană, tot aşa cum reprezintă numeroase alte obiecte întregi. Mai tîrziu, forma lui se diferenţiază prin adăugarea unor anexe. De exemplu, în figura 139 — o biserică desenată de un copil de opt ani — cercul originar este încă uşor de detectat. La figura umană sensul iniţial al cercului este restrîns treptat prin adăugiri. Există în esenţă două tipuri. În figura 137 cercul funcţionează ca reprezentare nediferenţiată a capului şi trunchiului. Iată de ce copilul are perfectă dreptate să prindă braţele şi picioarele de cerc. Doar adultului i se pare că din imagine lipseşte ceva. Cercul devine adesea un fel de oval, care poate conţine trăsăturile unei feţe în partea superioară sau unele indicaţii vestimentare în cele inferioare. Figura 138 ilustrează acest din urmă caz. În centru este o casă cu doi peşti în ea, în dreapta un cowboy şi în stînga o vacă. Cowboy-ul are un stomac în corpul său, iar vaca are două.

Aceste stomacuri convin scopului nostru, căci ele arată că aici cele două verticale paralele sînt o reprezentare nediferenţiată a trunchiului şi picioarelor, cercul fiind acum limitat la funcţia de cap. Braţele se prind acolo unde trebuie — de verticale. Dubla funcţie a liniei ca unitate autonomă şi contur nu este încă nediferenţiată; cele două verticale sînt concomitent contururi (ale trunchiurilor) şi linii obiectuale (picioare). Se poate adăuga că o lipsă similară de diferenţiere este adesea evidentă în modul de reprezentare a altor părţi ale corpului. Trăsăturile feţei pot fi redate sub forma unui cerc cuprins în cercul mai mare al capului, înainte ca ele să se separe în ochi, nas şi gură; iar în figura 136, membrele nu sînt încă articulate, astfel încît pentru observatorul adult degetele pot părea prinse direct de braţe şi de gambe.

*Figura 139*

*Transpunerea în două dimensiuni*

Legea diferenţierii ne face să presupunem că distincţia dintre aspectele bi- şi tridimensionale din imagini n-a existat de la început. Aspectul bidimensional mai simplu, este „nemarcat" şi serveşte în ambele situaţii. Nimic nu distinge la început adîncimea de lipsa de adîncime, sau un obiect plat de unul volumic.Calităţile spaţiale ale unei farfurii sînt tratate la fel ca cele ale unei mingi de fotbal, şi toate lucrurile sînt la distanţă egală de observator.

O cale potrivită de a înţelege cum reprezintă copiii spaţiul o găsim citind romanul fantastic *Ţara suprafeţelor plane (Flatland)* de E. A. Abbott. Această ţară este un tărîm bidimensional în care, spre deosebire de lumea noastră, totul se reduce cu o dimensiune. Zidurile caselor sînt simple contururi ale unei figuri plane, dar ele îşi îndeplinesc menirea, căci într-o lume plană nu poţi pătrunde printr-un contur închis. Locuitorii sînt forme planimetrice. Corpurile lor, de asemenea, sînt satisfăcător mărginite de o linie. Un oaspete din spaţiul tridimensional îi irită spunîndu-le că locuinţele lor sînt deschise: el îi poate vedea simultan înăuntrul şi în afara lor. Oaspetele dovedeşte că poate atinge măruntaiele unui băştinaş, provocînd o durere acută în pîntecele lui. Pentru locuitori casele nu sînt nici închise, nici deschise în partea de sus, căci ele nu au această dimensiune, iar măruntaiele oamenilor rămîn invizibile şi de neatins mulţumită liniei de contur ce le înconjoară.

Cei care afirmă că copiii desenează case deschise şi stomacuri „radiografiate" seamănă cu intrusul din

spaţiu. Ei nu-şi dau seama de logica admirabilă în baza căreia copilul îşi adaptează imaginile condiţiilor impuse de o tehnică bidimensională. Nu este de ajuns să spunem că copiii desenează interiorul obiectelor deoarece acest lucru prezintă interes pentru ei. Acest interes nu i-ar împiedica să se îngrozească la vederea unui om cu pîntecele deschis. Îmi revine în minte o pictură australiană pe coajă de copac, în care conturul corpului unui cangur era vizibil umplut cu oase, organe şi intestine. Imaginea nu reprezenta o „secţiune" prin corpul animalului, cum am putea întîlni într-o carte de zoologie. Ea includea şi figura vînătorului, care vîna cangurul folosindu-se de arc şi săgeată. Evident, nimeni nu vînează o secţiune, ci un animal întreg şi viu. Aceasta dovedeşte că autorul nu intenţionase să reprezinte corpul cangurului ca „deschis" sau „transparent". Tot astfel, gorila sătulă desenată de un copil (figura 140) nu este o secţiune sau un clişeu radiografie.

*Figura 140*

Acelaşi lucru rezultă şi din reprezentarea schematică pe care o vedem în figura 141. Desenul casei nu este o secţiune şi nici o vedere frontală transparentă. Avem aici echivalentul bidimensional al unei case. Dreptunghiul reprezintă un spaţiu cubic, iar conturul lui redă cele şase feţe ale acestuia. Figura se află înăuntru, complet înconjurată de pereţi. Doar o spărtură în contur ar putea crea o deschidere. Invenţia copilului dăinuieşte de-a lungul veacurilor, astfel că pînă şi în arta foarte realistă a unui Dürer sau Altdorfer Sfînta familie se adăposteşte într-o clădire fără peretele din faţă, care este camuflat neconvingător ca o ruină prăbuşită. Iar în teatrul nostru modern, scena este acceptată fără ezitări de aceiaşi oameni care îl acuză pe copil că „face radiografii".

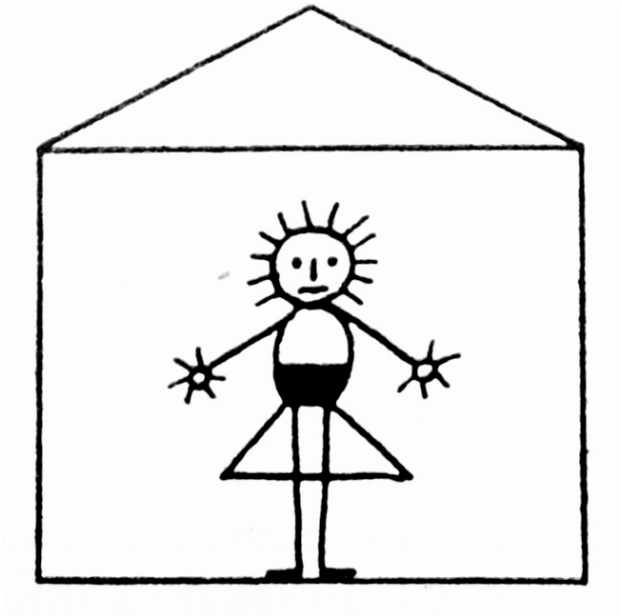


*Figura 141*

Aşa cum se arată în figura 141, desenele de acest fel prezintă părul ca un şir circular de linii, pornind toate din conturul capului. Redarea este foarte corectă, în sensul că linia circulară a conturului reprezintă întreaga suprafaţă a capului, care este astfel înfăţişat ca fiind acoperit cu păr peste tot. Şi totuşi metoda comportă o ambiguitate, provenind din faptul că inevitabil copilul o foloseşte concomitent în două scopuri diferite şi incompatibile. Evident, faţa nu e menită să se afle înăuntrul capului, ci pe suprafaţa lui exterioară, iar cele două linii oblice reprezintă braţele şi nu un fel de capă atîrnînd pe umeri şi înfăşurînd întregul trup. Aceasta înseamnă că unităţile bidimensionale din desene echivalează cu corpuri solide, cu aspecte bidimensionale ale exteriorului corpurilor solide, sau cu ambele, în funcţie de scopul urmărit. Relaţia dintre planitate şi adîncime nu s-a diferenţiat, astfel încît prin mijloace pur vizuale nu putem preciza dacă un cerc reprezintă un inel, un disc sau o minge. Tocmai datorită acestei ambiguităţi procedeul se foloseşte mai ales la nivel primitiv şi este repede abandonat de copiii din Occident.

Procesul a fost demonstrat convingător într-un experiment al lui Arthur B. Clark, în care unor copii de vîrste diferite li s-a cerut să deseneze un măr străpuns orizontal de un ac de pălărie şi întors sub un anumit unghi faţă de privitor. Figura 142 *d* ne arată poziţia în care modelul era văzut de copiii. Figura 142 *a* reprezintă prima soluţie a problemei. Ea este logică în sensul că acul străbate întregul interior al cercului, care reprezintă interiorul mărului, dar e şi ambiguă prin aceea că linia dreaptă redă inevitabil un obiect unidimensional (acul), nu o suprafaţă. În stadiul următor, *b,* copilul face o primă concesie reprezentării proiective, arătînd că porţiunea centrală acului este ascunsă în măr. (Pentru un copil mai mic imaginea ar putea însemna două ace care ating mărul la exterior.) Dar conturul cercului încă reprezintă întreaga suprafaţă a mărului, lucru dovedit prin aceea că acul se opreşte la contur. În *c* conturul a devenit linia orizontului, iar suprafaţa cercului reprezintă faţa anterioară a mărului. Cu o anumită rafinare a formei aceasta aduce la soluţia realistă din *d.* Imaginea finală este corectă sub raport spaţial, dar ea sacrifică claritatea vizuală frapantă cu care elementele esenţiale ale concepţiei tridimensionale erau redate bidimensional în faza a. Diferenţierea dintre forma bidimensională şi cea tridimensională s-a înfăptuit, dar numai prin artificiul suspect de a face ca planul pictural să apară drept o imagine în spaţiul tridimensional.

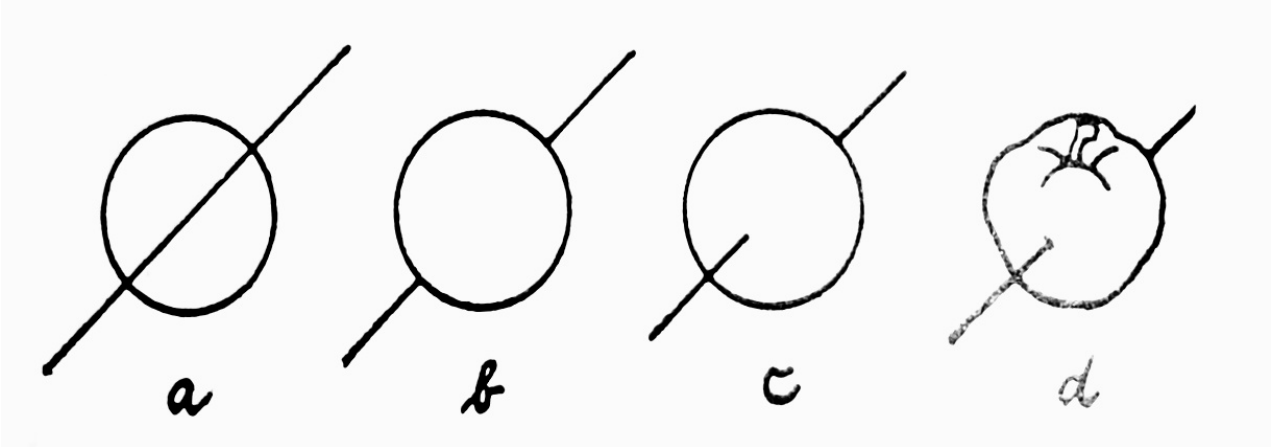



*Figura 142*

Atît timp cît imaginea bidimensională nu se diferenţiază de cea proiectivă, planul pictural serveşte la reprezentarea amîndurora. Acest lucru se poate face pe două căi. Copilul poate folosi dimensiunea verticală a planului pictural pentru a distinge între vîrf şi bază şi pe cea orizontală pentru a distinge între dreapta şi stînga, obţinînd astfel un „spaţiu vertical" (proiecţie verticală). Sau el poate folosi cele două dimensiuni pentru a indica punctele cardinale într-o proiecţie orizontală, care generează un „spaţiu orizontal" (figura 143). Obiectele verticale - oameni, copaci, ziduri, picioare de masă — apar clar şi caracteristic în spaţiul vertical, pe cînd grădinile, străzile, tăbliile meselor, farfuriile sau covoarele reclamă spaţiul orizontal. Pentru a complica încă şi mai mult situaţia, în spaţiul orizontal nu se poate reprezenta direct decît unul din nenumăratele planuri verticale, astfel încît desenul poate reda faţada unei case, dar nu şi, concomitent, părţile laterale fără să se recurgă la un artificiu de reprezentare indirectă. În mod similar, spaţiul orizontal poate cuprinde vasele de pe o masă dar nu şi, în aceeaşi imagine, cîinele care stă întins sub masă.

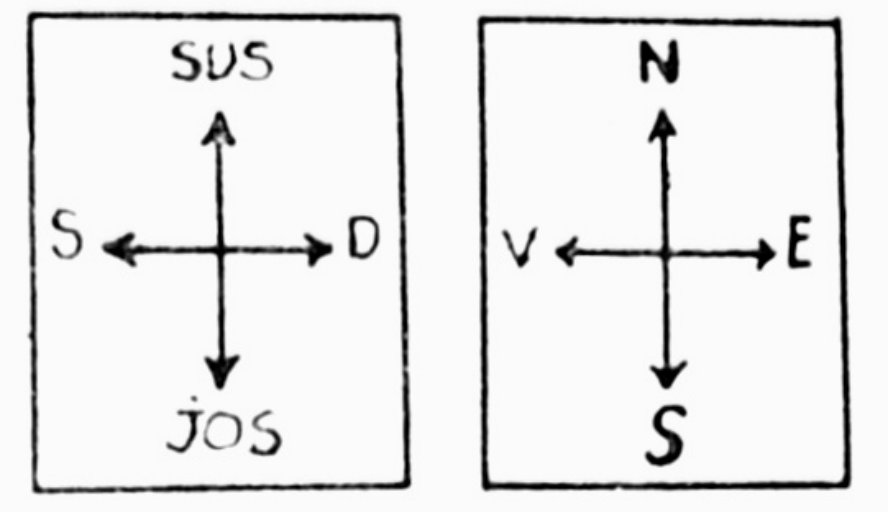



*Figura 143*

Vorbind despre „metoda egipteană", arătam cum la un nivel timpuriu de reprezentare spaţială artistul alege pentru fiecare obiect sau parte a unui obiect aspectul care îl prezintă cel mai caracteristic. Se poate menţiona aici că tehnica foarte complexă şi realistă a filmului a redobîndit în parte efectele frapante ale acestei reprezentări elementare. Descompunînd lumea vizuală într-o succesiune de vederi parţiale, filmul a putut, bunăoară, să revină la principiul că unităţile unei comunicări vizuale sînt prin esenţă de aceeaşi mărime. Dacă se arată un om care priveşte la un fluture, filmarea în groplan poate face ca insecta să apară la

fel de mare ca omul. Tot astfel, o modificare a unghiului de luat vederi va transpune imaginea de pe ecran din planul vertical în cel orizontal, astfel încît spectatorul poate vedea dintr-o parte nişte oameni aşezaţi la masă, iar în clipa următoare, de sus, mîncarea de pe masă. Acest procedeu este „justificat" din punct de vedere realist prin succesiunea vederilor în timp, care permite schimbarea distanţei ori a unghiului. În experienţa reală a spectatorului totuşi, aceste schimbări privind punctul de observaţie nu sînt tot atît de clar percepute. în esenţă el acceptă că lucrurile îi sînt prezentate în dimensiuni şi sub un unghi convenabil, fără să se întrebe dacă această corectitudine vizuală este sau nu fidelă realităţii. Desigur, în multe lucrări de artă modernă s-a renunţat deschis la orice pretenţie realistă: obiectelor li se dă în mod clar acea mărime şi acel unghi care concordă cu scopul vizual.

*Consecinţe educaţionale*

Discutînd cîteva dintre primele trăsături ale formei vizuale, am încercat să arăt în claritatea lor imaculată unele dintre acele elemente pe care s-a întemeiat dintotdeauna crearea de imagini. Înţelegerea acestei evoluţii iniţiale trebuie însă de asemenea să-l ajute pe educator în evaluarea şi sprijinirea activităţii elevilor săi. Ideea principală este, firește, că operele copiilor, „primitivilor" etc. nu trebuie privite negativ, ca ceva nesatisfăcător, ceva ce trebuie depăşit — cu cît mai curînd cu atît mai bine — pe calea spre arta „competentă". Cele spuse pînă acum în acest capitol au demonstrat, sper, că forma vizuală, atunci cînd i se permite să evolueze nestînjenit, trece din fază în fază în mod legic, şi că fiecare fază îşi are propria ei motivare, propriile ei capacităţi de expresie, propria ei frumuseţe. Cum aceste faze de început sînt interdependente şi constituie baza oricărei realizări mature, ele trebuie parcurse fără pripeală. Lucrul este adevărat nu numai pentru copii, dar şi pentru dezvoltarea oricărui artist. „Un artist nu sare peste trepte", spunea Jean Cocteau; „dacă o face, îşi iroseşte timpul, căci va trebui să le urce din nou mai tîrziu".

Discuţia noastră a evidenţiat, cred, că abaterile de la reprezentarea veridică nu se datoresc unor deficienţe, ci unei sensibilităţi spontane şi remarcabile pentru cerinţele artei respective. Urmărind manifestarea acestei capacităţi înnăscute, siguranţa deciziilor intuitive şi înaintarea logică de la simplu spre complex, profesorul se va întreba dacă nu e mai bine să-şi lase elevii singuri, în grija propriului lor discernămînt. Nu este oare arta una dintre acele deprinderi pe care putem şi trebuie să le învăţăm singuri? Da, într-o oarecare măsură. Orice intervenţie nepotrivită din partea profesorului poate tulbura judecata vizuală a elevilor sau îi poate lipsi de o descoperire pe care ar fi făcut-o cu mai mult folos ei înşişi. În această privinţă, profesorul de modă veche care dezvăluie artificiile perspectivei centrale nu este mai vinovat decît colegul său modern care îl face pe copil să umple cu vopsea rotogoale mîzgălite la întîmplare, sau decît primitivistul de tip nou care îl mustră: „E o pictură frumoasă, dar în clasa a doua încă nu facem nasuri!" A forţa copilul să facă „artă abstractă" este la fel de dăunător ca şi a-l forţa să deseneze veridic.

Acest lucru e adevărat la toate nivelurile de predare. Studentul în artă care imită maniera unui maestru cu vază e în primejdie de a-şi pierde capacitatea sa intuitivă de sesizare a ceea ce este corect sau greşit, luptîndu-se cu o formă de reprezentare pe care o poate copia, dar nu şi asimila. Propria sa operă, în loc de a-i părea atractivă şi convingătoare, îl pune în încurcătură. El a pierdut acea onestitate infantilă pe care toţi artiştii buni o păstrează şi care dă fiecărui mesaj cea mai simplă formă posibilă, oricît de complicat poate fi,

obiectiv, rezultatul. Arnold Schönberg, care a compus unele dintre cele mai complicate piese muzicale create vreodată, spunea studenţilor săi că compoziţiile lor trebuie să le fie tot atît de fireşti ca mîinile şi picioarele. Cu cît le vor părea mai simple, cu atît vor fi mai bune. „Dacă ceea ce ai compus îţi pare foarte complicat, este bine să te îndoieşti pe loc de autenticitatea lui!"

Şi totuşi profesorul de artă poate face mult. Ca şi colegii săi din alte domenii, el trebuie să urmeze calea de mijloc între două linii de minimă rezistenţă: să predea totul şi să nu predea nimic. Sugestia cea mai utilă născută din studiul fazelor de dezvoltare este că întreaga instrucţie trebuie întemeiată pe conştiinţa faptului că concepţia vizuală a elevilor evoluează după principii proprii şi că intervenţiile profesorului trebuie să ţină seama de ceea ce reclamă procesul individual de creştere în diferite momente.

Exemplul cel mai bun pe care îl pot da provine din istoria artei. Descoperirea formulei geometrice a perspectivei centrale s-a produs în secolul al XV-lea, după ce mulţi pictori încercaseră intuitiv să unifice spaţiul pictural prin convergenţa liniilor în adîncime. Este fascinant să observăm cum în tablourile şi xilogravurile epocii aceste linii de perspectivă tind spre un centru comun, îl ating cu oarecare aproximaţie sau creează focare separate pentru diferite părţi ale imaginii. Formula geometrică, care implică un punct de fugă comun, codifica pur şi simplu soluţia unei probleme ce fusese amplu investigată intuitiv. Venise timpul pentru ea.

În orice perioadă istorică anterioară, predarea artificiului geometric s-ar fi putut dovedi inutilă sau dăunătoare. Ceva foarte asemănător e valabil şi pentru dezvoltarea individuală. Profesorul se simte tentat să comunice cunoştinţe pentru a-şi satisface propriile aspiraţii, odată cu cele ale elevului, care insistă să i se arate cum poate face ca obiectele să se „îndepărteze" în spaţiu. Acestea sînt totuşi doar nişte impulsuri sociale, care nu se nasc din cerinţele activităţii respective. Din pură ambiţie, elevul vrea să egaleze anumite realizări de prestigiu, căutînd să atingă acest scop generator de satisfacţii cu un minimum de efort. Trebuie să distingem asemenea motivări sociale de motivările cognitive rezultînd din etapa de dezvoltare vizuală a elevului. Primele nu trebuie satisfăcute în detrimentul celorlalte.

De cîţiva ani profesorii de artă se străduiesc, pe bună dreptate, să treacă dincolo de desenul şi modelajul tradiţional, comunicînd elevilor date despre numeroase materiale şi tehnici. Aceasta corespunde cu practica artiştilor moderni şi, în plus, menţine trează atenţia elevilor, apelînd cu folos la înclinaţia lor pentru ingeniozitatea tehnică. Adolescenţii, în special, atribuie mai mult prestigiu tehnicii decît artei. Este foarte important însă ca materialele să fie astfel alese şi folosite încît să stimuleze elevul în îndeplinirea unor sarcini de organizare vizuală la propriul său nivel de concepţie, permiţîndu-i totodată să realizeze aceasta. Tehnicile care generează confuzie vizuală ori dificultăţi şi complexităţi excesive sînt dăunătoare, ca şi practica de a schimba temele atît de des încît elevul nu mai poate explora în întregime caracteristicile vizuale ale artei respective. Există destule activităţi neproductive în afara clasei.

Este firesc ca artistul şi profesorul de artă să-şi imagineze că domeniul său este autonom, condus de reguli proprii şi destinat unui scop propriu. Totuşi nu putem spera să cultivăm simţul formei vizuale într-o anumită porţiune a planului de învăţămînt dacă acest simţ este neglijat sau chiar prost folosit în alta. Eu însumi spuneam, într-o lucrare a mea, următoarele: „La un nivel de dezvoltare la care activitatea artistică

liberă a copilului încă foloseşte forme geometrice relativ simple, profesorul de artă poate respecta stadiul iniţial de concepţie vizuală al elevilor săi, dar la ora de geografie aceiaşi copii pot fi obligaţi, uneori de acelaşi profesor, să traseze coastele continentului american sau meandrele iraţionale ale rîurilor, forme ce nu pot fi percepute, înţelese sau memorate. Cînd unui student i se cere să reprezinte ceea ce vede la microscop, el nu poate ţinti mecanic la simpla precizie şi claritate a reprezentării. El trebuie să decidă ce anume contează şi care tipuri de forme importante se găsesc reprezentate în acel specimen întîmplător. Aşadar desenul lui nu poate fi o reproducere, ci este o imagine a celor văzute şi înţelese de el mai mult sau mai puţin activ şi inteligent. Educarea vederii inteligente nu se poate limita la atelierul artistic; ea poate reuşi doar dacă simţul vizual nu este tocit şi dezorientat în alte compartimente ale planului de învăţămînt. A încerca să creăm o insulă de educaţie vizuală într-un ocean de ignoranţă este, pînă la urmă, o autoînşelare. Gîndirea vizuală este indivizibilă."

În sfîrşit, trebuie să menţionez o limitare a cărţii de faţă. Ea discută organizarea şi invenţia vizuală ca elemente derivate din funcţiile cognitive ale minţii: percepţia senzorială a lumii exterioare, elaborarea experienţei în cadrul gîndirii vizuale şi intelectuale, conservarea experienţei şi gîndirii în memorie. Din acest punct de vedere, munca pictorului este un instrument ce slujeşte la identificarea, înţelegerea şi definirea obiectelor, la investigarea relaţiilor, la crearea unei ordini din ce în ce mai complexe. Să nu uităm, totuşi, că aceste funcţii cognitive servesc întreaga personalitate. Ele reflectă atitudini şi îndeplinesc dorinţe, aşa cum subliniază psihologii, care recurg la experienţe vizuale în scopuri de diagnostic şi terapie. Unii profesori de artă au procedat la fel, interpretînd ca „afective" numeroase trăsături ce derivă din condiţiile percepţiei şi reprezentării vizuale.

Exemplele abundă în literatura de specialitate; mă voi mărgini la unul singur. în cartea sa despre educaţia artistică, Herbert Read comentează un desen făcut de o fată ce nu împlinise nici cinci ani. El reprezintă un tigru, redat foarte simplu printr-o trăsătură orizontală (corpul) şi două verticale (picioarele). Aceste linii sînt intersectate de scurte dungi, menite să redea blana tigrului. Read vorbeşte despre baza „total introvertită", anorganică a desenului. Fetiţa, spune el, n-a ţinut seama în nici un fel de acea imagine a tigrului pe care o cunoştea; ea a creat „un simbol expresiv care [nu] corespunde ... conştiinţei sale perceptuale sau cunoştinţelor conceptuale despre tigru". De fapt, desenul este un exemplu tipic al stadiului orizontală-verticală, în care copilul mijlociu reprezintă animalele tocmai în acest mod. Foarte adesea nu e posibilă o diferenţiere între formele organice şi cele anorganice în acest stadiu; ambele sînt reprezentate prin linii drepte. Asemenea imagini sînt sărace în conţinut nu pentru că copilul nu poate sau nu vrea să observe şi să-şi utilizeze observaţiile, ci pentru că faza elementară de reprezentare nu-i permite să folosească prea multe din cele văzute. Vîrsta şi desenul nu pot constitui un criteriu pentru a determina dacă respectivul copil este sau nu retras în sine. Introversiunea poate întîrzia diferenţierea formală, dar forma nediferenţiată în sine nu sugerează introverşiunea. Acelaşi desen poate proveni de la un extravertit plin de vioiciune, intens preocupat de felul în care arată şi se comportă animalele.

Aici, deci, un accent unilateral pe factorii de personalitate duce la o greşită interpretare a acelor trăsături ce se nasc din stadiul de dezvoltare cognitivă al copilului şi din proprietăţile tehnicii picturale. Pe

de altă parte, însă, o concentrare la fel de unilaterală asupra aspectelor cognitive poate crea impresia că organismul tînăr este implicat doar într-un proces de creştere perceptuală şi intelectuală, şi că mintea este pur şi simplu un mecanism de prelucrare ce abordează formele lumii exterioare la niveluri din ce în ce mai complexe. Cartea de faţă, încercînd să umple cîteva din lacunele lăsate de alţii, e menită a contribui la o concepţie mai largă. Pedagogul de mîine trebuie să poată privi mintea ce gîndeşte şi percepe în interacţiune cu năzuinţele, pasiunile şi temerile întregii fiinţe umane.

Sublinierea factorilor de personalitate i-a făcut pe unii profesori de artă să privească bănuitor acele tehnici care solicită o precizie a formei. Ei au înlocuit învechitul creion cu materiale ce încurajează trăsătura spontană, impulsul exploziv, efectul brut al culorii amorfe. Expresia spontană este, neîndoios un lucru de dorit, dar ea devine haotică atunci cînd stînjeneşte organizarea vizuală. Trăsăturile ample şi inconsistenţa vopselelor îl obligă pe copil să creeze o imagine unilaterală a stării sale sufleteşti, şi nu putem exclude posibilitatea că felul de imagini ce i se permite să realizeze vor influenţa, la rîndul lor, starea lui de spirit. Indiscutabil, metodele moderne oferă o „supapă" acelor aspecte ale minţii copilului pe care le încătuşa procedeul tradiţional de copiere a modelelor cu un creion ascuţit. Există însă pericole egale în tendinţa de a împiedica copilul să-şi utilizeze opera picturală pentru clarificarea observaţiilor sale despre realitate, pentru a învăţa cum să se concentreze şi cum să creeze ordine. Emoţia amorfă nu este rezultatul final pe care dorim să-l avem de la educaţie şi, implicit nu poate fi folosită ca mijloc al acesteia. Dotarea clasei de artă şi a minţii profesorului trebuie să fie destul de variată şi cuprinzătoare pentru a permite fiecărui copil să acţioneze permanent ca individ integrat.

*Geneza formei în sculptură*

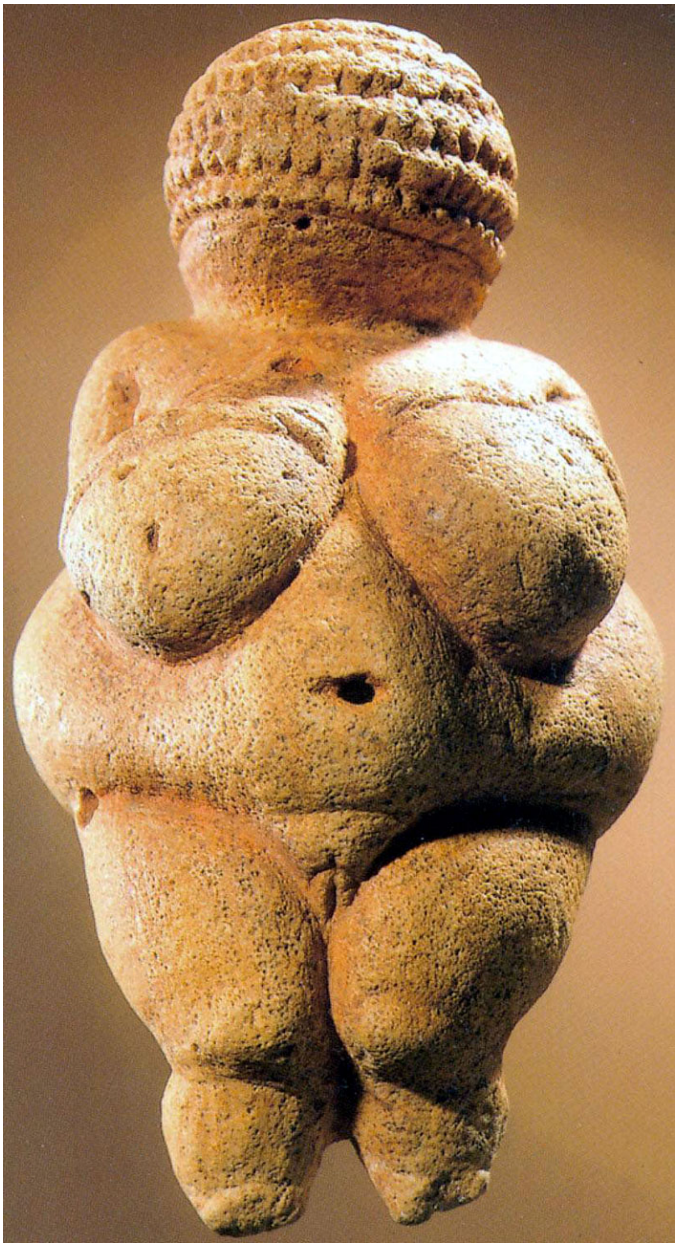
Principiile dezvoltării vizuale descrise în prezentul capitol sînt atît de importante încît ele nu se aplică exclusiv formelor din desen şi sculptură, ci guvernează, probabil, şi utilizarea culorii. Formele iniţiale de artă folosesc cel mai bine cîteva culori simple, mai ales cele trei primare fundamentale, care servesc la separarea formelor între ele, dar nu creează legături reciproce. Culorile mixte introduc relaţii mai complexe. În mod similar, colorarea omogenă a obiectelor şi suprafeţelor ţine de un stadiu mai timpuriu decît cel al imaginilor compuse din părţi diferit colorate sau al modulaţiei cromatice deliberate în cadrul unei forme. Cunoştinţe mai precise în acest domeniu ne vor da cercetările ulterioare.

Mai direct, principiile noastre se pot aplica artelor vizuale — în teatru, coregrafie, cinematografie şi arhitectură. Există oare, în istoria stilurilor ca şi în dezvoltarea personală a unui regizor sau coregraf, anumite forme compoziţionale timpurii ce se disting poate prin dispuneri simetrice şi printr-o preferinţă pentru orientări spaţiale frontale sau ortogonale, ori pentru grupări după figuri geometrice simple? Putem oare dovedi că diferenţierea apare treptat, de la acest stadiu spre concepţii tot mai complexe? În arhitectură s-ar putea demonstra trecerile de la planuri circulare şi dreptunghiulare simple la planuri mai complicate, descompunerea treptată a blocurilor şi pereţilor masivi, abaterea de la faţadele simetrice, introducerea orientărilor oblice şi a unor curbe de ordin din ce în ce mai înalt.

Sculptura, fără îndoială, se pretează aceluiaşi fel de descriere, deşi aici tridimensionalitatea implică relaţii mai complexe. Din motive tehnice este greu să confirmăm experimental fazele iniţiale din activitatea

sculpturală a copiilor. Problemele mecanice legate de manipularea argilei şi materialelor asemănătoare, ca şi de evitarea prăbuşirii construcţiilor, îngreunează pentru copil sarcina creării formelor pe care le are în minte. Suprafeţele rugoase, nefinisate ale creaţiei copiilor sînt „nefotogenice". Analizele de mai jos vor fi deci ilustrate cu opere sculpturale produse, în faza timpurie, de către adulţi.

S-ar putea presupune că obiectele tridimensionale din natură sînt mai uşor de reprezentat sculptural decît pe pînză sau pe hîrtie, căci sculptorul lucrează cu volume şi, ca atare, nu trebuie să rezolve problema redării celor trei dimensiuni într-un mediu bidimensional. De fapt, acest lucru este valabil numai în parte, pentru că bucata de piatră sau de argilă oferă sculptorului trei dimensiuni numai sub raport material. El mai are încă de asimilat, pas cu pas, concepţia organizării tridimensionale, şi se poate afirma că sarcina stăpînirii spaţiului e mai grea în sculptură decît în artele picturale din acelaşi motiv pentru care, să zicem, un joc de ţintar în trei dimensiuni ne-ar cere un nivel mai mare de inteligenţă vizuală decît jocul bidimensional.



*Venus din Willendorf*

Atunci cînd copilul desenează primul său cerc, el încă nu stăpîneşte spaţiul bidimensional, ci doar a anexat o bucăţică de teritoriu pe hîrtie. Am văzut că trebuie parcurs procesul lent de diferenţiere a diferitelor relaţii unghiulare înainte de a putea spune că copilul dispune într-adevăr de posibilităţile formale ale tehnicii

respective. Tot astfel, modelarea primului glob de argilă nu înseamnă cucerirea organizării tridimensionale, ci reflectă doar tipul cel mai elementar de concept formal, care nu diferenţiază nici forma, nici direcţia. Dacă am face o anologie cu ceea ce se întîmplă în desen, globul „primordial" reprezintă orice obiect compact — un om, un animal, o casă. Nu pot spune dacă această fază există în activitatea copiilor şi nici nu am găsit exemple în istoria artei. Exemplele cele mai apropiate par a fi acele mici figurine paleolitice din piatră ce reprezintă femei grase, cea mai cunoscută dintre acestea fiind „Venus din Willendorf". Aceste figurine, cu capete, pîntece, sîni şi coapse rotunde, par într-adevăr să fi fost concepute ca îmbinări de sfere menite să redea forma, omenească. Ne putem întreba dacă obezitatea lor se explică doar prin subiect — simboluri ale maternităţii şi fertilităţii, ori preferinţa omului preistoric pentru femei grase — sau constituie şi o manifestare a unei concepţii formale timpurii în faza sferică.

*Bare şi plăci*

Modul cel mai simplu de reprezentare a unei direcţii în sculptură, corespunzînd liniei drepte din desen, ni-l furnizează bara. O bară este, desigur, totdeauna un obiect tridimensional din punct de vedere fizic; dar aşa cum lăţimea unei trăsături de penel nu „contează" în stadiile iniţiale ale desenului şi picturii, tot astfel bara în sculptură este produsul unei concepţii unidimensionale, reprezentînd mai ales direcţie şi lungime. Exemple potrivite putem găsi printre figurile de teracotă create în Cipru şi la Micene în mileniul al II-lea înaintea erei noastre (figura 144). Trupurile oamenilor şi animalelor — picioare, braţe, boturi, cozi şi coarne — sînt făcute dintr-un fel de bare aproximativ egale în diametru. Elemente-bară apar de asemenea în micile bronzuri ale perioadei geometrice din Grecia, cam prin secolul al VIII-lea înaintea erei noastre. Copiii îşi alcătuiesc figurile de lut şi plastilină din bare semănînd cu nişte cîrnăciori. Acest stadiu se manifestă probabil universal la începuturile modelajului. El a generat de asemenea construcţii foarte rafinate ale sculpturii moderne, în care tija de metal se combină în aranjamente spaţiale complexe.

*Figura 144*

*Figurină miceniană din teracotă reprezentînd un bou 1400-1100 î.e.n.,Metropolitan Museum of Art, N. York*

Pentru a continua descrierea diferenţierii într-un mediu tridimensional avem nevoie de doi termeni. Dimensiunile spaţiale ale unui obiect se referă la forma sa proprie *(dimensiuni obiectuale)* şi la configuraţia pe care el o creează în spaţiu *(dimensiuni spaţiale)* Astfel, un colac de sîrmă este asemănător barei, unidimensional, ca obiect, dar bidimensional ca configuraţie în spaţiu.

Cea mai simplă combinaţie de bare generează configuraţii de două dimensiuni spaţiale, adică organizări într-un singur plan, limitate iniţial la relaţia ortogonală (figura 145 *a)* Ulterior se adaugă a treia dimensiune la configuraţiile ce ocupă mai mult de cît un singur plan *(b).* Şi aici, prima relaţie este unghiul drept. Un plus de diferenţiere în orientare duce la legături oblice între unităţi în două sau trei dimensiuni *(d)* sau la îndoiri şi răsuciri (*c*). Lungimea unităţilor este probabil nediferenţiată la început, aşa cum am constatat şi în cazul desenului (vezi figura 136). Distincţiile de lungime apar treptat. În exemplele de mai sus dimensiunea obiectuală a rămas constantă, modificîndu-se numai dimensiunile spaţiale. În figura 145 *e* forma obiectului însuşi s-a schimbat în modul cel mai simplu posibil prin introducerea unei diferenţe de circumferinţă: trunchiul este mai gros decît picioarele. Figura 145 *f* introduce plăcile, forme bidimensionale, iar în formele cubice din *g* a treia dimensiune obiectuală devine o componenţă activă a concepţiei vizuale, nerămînînd doar o simplă prezenţă fizică. În sfîrşit, în *h* apare diferenţierea de formă în cadrul unităţii bi- sau tridimensionale. Se înţelege că variaţiile de mărime şi orientare în spaţiu notate pentru obiectele nediferenţiate din *a—e* se pot aplica şi celorlalte obiecte mai complexe, ajungîndu-se astfel la compoziţii foarte complicate.

Dimensiunile obiectuale pun unele probleme grele, specifice sculpturii. Un glob ne apare la fel privit din toate părţile, datorită formei sale simetrice în raport cu un punct central. O bară, un cilindru sau un con este simetric în raport cu o axă centrală şi nu-şi schimbă aspectul atunci cînd se roteşte în jurul axei. Dar aceste forme simple încetează curînd de a satisface nevoile sculptorului. Figura umană, mai ales, reclamă reprezentarea unor configuraţii ce sînt simetrice în două dimensiuni, fiind aşadar cel mai simplu de redat pe o suprafaţă plană. Să luăm, de exemplu, faţa. Dacă redăm capul printr-o sferă, trăsăturile feţii pot fi incizate pe suprafaţa acesteia. Soluţia poate părea totuşi nesatisfăcătoare. În primul rînd se singularizează un aspect pe suprafaţa sferiei, a cărei formă face această distincţie cu totul arbitrară; şi apoi simetria bidimensională a feţei este redată pe o suprafaţă curbă, şi nu pe una mai simplă, plană. Acelaşi lucru se poate spune şi despre corpul omenesc în ansamblu. Ce este de făcut? în privinţa feţei soluţia cea mai simplă este să renunţăm la ea. Exemple pot fi găsite printre figurinele paleolitice de tip „Venus". De pildă, femeia din Willendorf are capul înconjurat simetric cu coade de păr, dar n-are de loc faţă. Şi aici putem specula că s-a procedat astfel, în parte sau integral, din dorinţa de a nu încălca logica simplităţii vizuale.

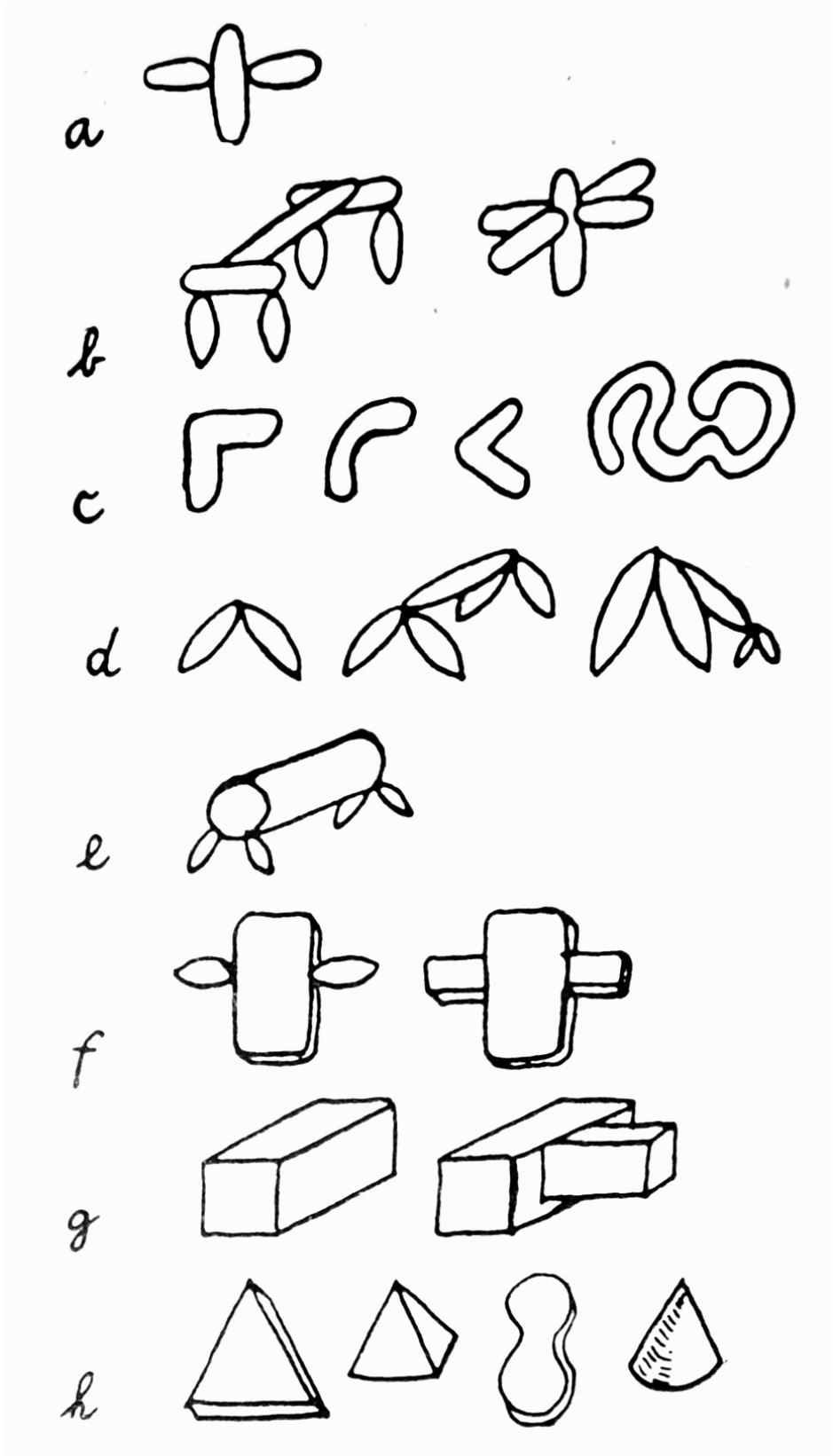



*Figura 145*

Există şi alte soluţii. Putem tăia un segment din sferă, plasînd apoi faţa pe planul rezultat. Feţe plane, de acest fel, asemănătoare unor măşti, se întîlnesc frecvent în stilurile sculpturale timpurii, la figurinele africane şi la teracota *haniwa* din Japonia, ca şi la primele încercări de portrete sculptate ale studenţilor în artă din Occident. Picasso a redat uneori capul printr-o combinaţie de două piese: un volum sferic ataşat unei plăci verticale pe care se află faţa.

*Figura 146*

*Figurină indiană, Boston Museum of Fine Arls.*

Problema poate fi rezolvată mai radical reducînd tot capul sau toată figura la o formă plată. Figura 146 ne arată o figurină indiană în care simetria frontală a corpului apare în forma cea mai simplă, bidimensională. Tipul cel mai primitiv de mici idoli din piatră găsiţi la Troia şi în insulele Ciclade sînt făcuţi din plăci dreptunghiulare de marmură, cărora li s-a dat forma unei viori. Chiar şi acolo unde feţele frontală şi dorsală prezintă un oarecare relief, nu există încă o faţă laterală care să poată participa activ la formarea conceptului tridimensional. În cadrul aceleiaşi culturi găsim combinaţii de forme bi- şi unidimensionale; bunăoară, trunchiul unui corp este o placă frontală, pe cînd capul şi picioarele au rotunjimea nediferenţiată, de vază, caracteristică unui stadiu anterior.

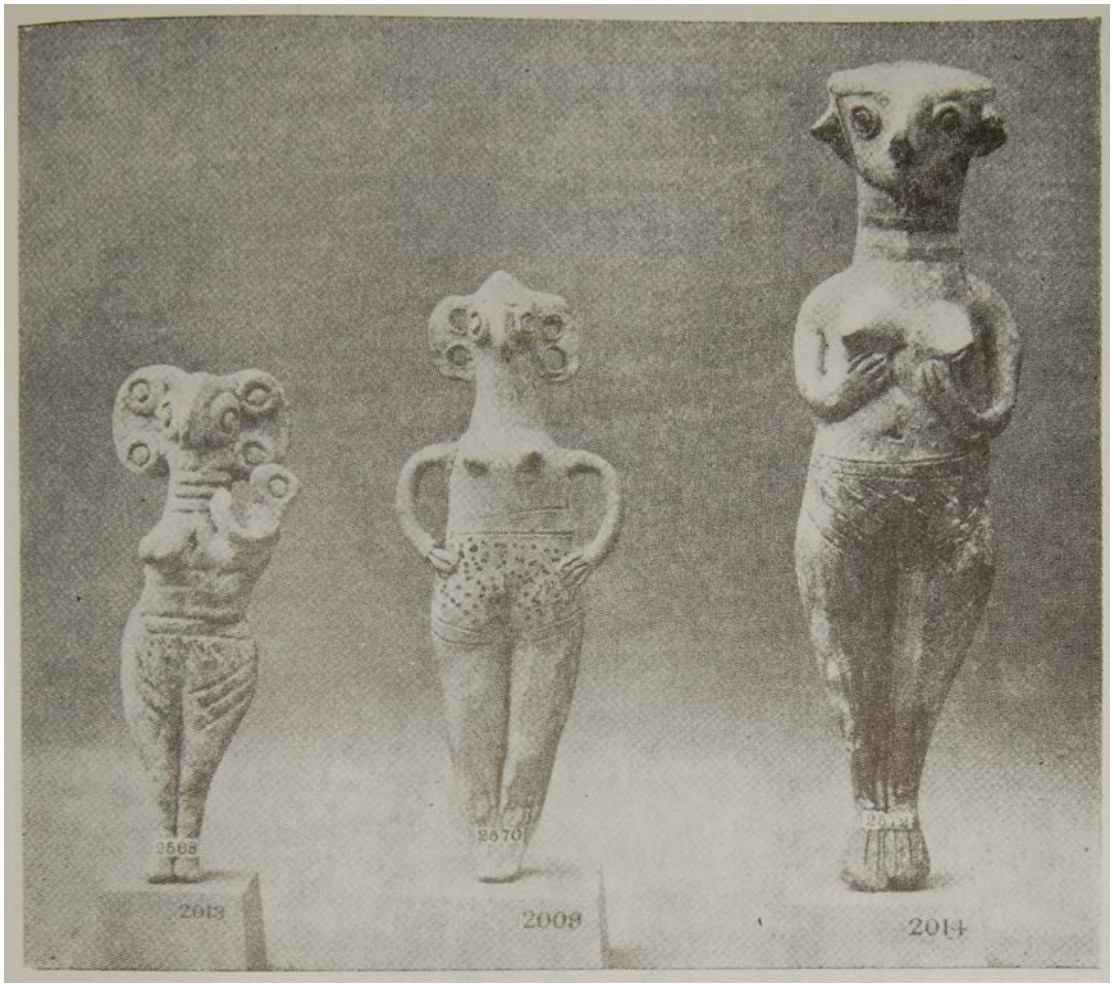



*Figura 147*

*Statuete din Cipru, Metropolitan Museum of Art, New York.*

Unele părţi ale corpului nu se integrează în planul frontal: nasul, sînii, labele picioarelor. Putem găsi o soluţie radicală a acestor probleme privind capul băiatului ţinut în braţe de statueta cea mai mică din figura 147. Capul are forma unei securi — numai nasul, ca să zicem aşa, ochii fiind scobiţi lateral. În stadiul legăturilor dreptunghiulare, nasurile şi sînii se situează perpendicular pe planul frontal. Figura 148 *a* reprezintă secţiunea unui cap turtit, al cărui nas iese în afară, într-un unghi drept. Atunci cînd, printr-o diferenţiere ulterioară, se ajunge la forme mai organice (*b*), avem, foarte logic, curioasele capete de pasăre ale statuetelor din figura 147. Soluţia apare de asemenea, în mod independent probabil, şi la primele opere sculpturale ale altor culturi.

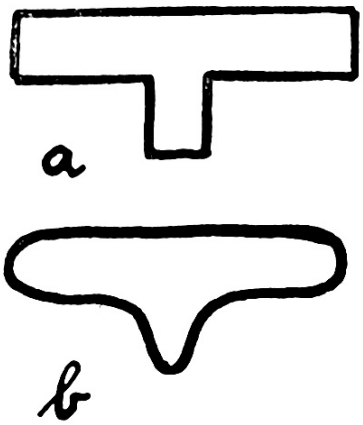



*Figura 148*

Simetria frontală strictă a sculpturii primitive este abandonată treptat. Chiar şi în arta egipteană şi în primele faze ale artei greceşti, simetria este încă evidentă într-o asemenea măsură încît Julius Lange o consideră legea fundamentală a compoziţiei sculpturale în aceste stiluri arhaice.

Ca şi în cazul desenului, diferenţierea figurii nu se produce numai prin adăugarea de noi unităţi elementului de bază, ci şi prin subdiviziune internă. În figurile 146 şi 147 îmbrăcămintea este reprezentată prin linii incizate. Aceste sculpturi primitive ne arată totuşi cum subdivizarea evoluează de la simpla incizie la un procedeu mai sculptural, tridimensional. Liniile incizate, rămăşiţe ale tehnicii desenului, sînt înlocuite cu muluri. Pe suprafaţă se aplică fîşii circulare reprezentînd ochii. În statuile de tineri din perioada grecească arhaică (secolul al VI-lea înaintea erei noastre) asemenea fîşii sînt folosite pentru a marca linia despărţitoare dintre abdomen şi coapsă. Pieptul bombat se distinge de stomac mai curînd prin diferenţieri unghiulare decît prin simple linii de demarcaţie. Aceste muluri devin treptat mai fine şi fuzionează cu suprafeţele pe care se aplică, iar liniile incizate devin cavităţi ce reprezintă gura sau scobitura ochiului. Din îmbinarea unor unităţi separate se creează treptat un relief continuu. Figura 149 ilustrează procesul prin două secţiuni schematice.

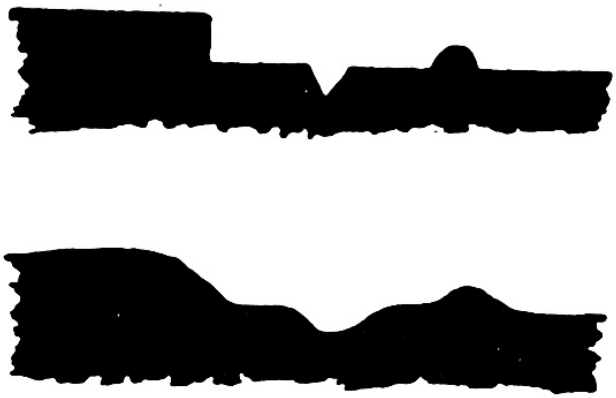


*Figura 149*

*Cubul şi rotundul*

Figura plată, pentru care ne-au servit ca exemple idolii de marmură din Ciclade, reprezintă corpul omenesc în două dimensiuni obiectuale. Diferenţieri ulterioare adaugă o a treia dimensiune obiectuală. Cea mai simplă realizare a acestei forme o constituie cubul tridimensional, în care cele trei direcţii spaţiale se întîlnesc în unghi drept. Pe lîngă planurile dorsal şi frontal, avem acum şi două feţe laterale. Construcţia vizuală a figurii din patru aspecte principale dispuse în unghi drept unul faţă de celălalt a fost formulată prima oară de Emanuel Lowy ca lege a sculpturii arhaice greceşti. Ea se poate aplica totuşi, mai general, oricăror opere sculpturale în această fază specifică de dezvoltare timpurie. Rotunjimea neîntreruptă a corpului uman sau animal este divizată în imagini parţiale independente de pildă, imagine frontală, profiluri, imagine din spate, care constituie cele mai simple aspecte perceptuale. Devine astfel posibil ca sculptorul să se concentreze la un moment dat asupra unei compoziţii parţiale relativ închise, pe care o poate examina fără să-şi schimbe punctul de observaţie. El poate lucra mai întîi asupra aspectului frontal, apoi asupra celui lateral şi aşa mai departe. Combinarea aspectelor rămîne o fază secundară a procesului.

Independenţa celor patru aspecte este izbitor ilustrată de taurii înaripaţi şi leii ce străjuiau la porţile palatelor asiriene (figura 150). Privit din faţă, un asemenea animal prezintă două picioare anterioare simetrice şi nemişcate. Aspectul lateral însă redă patru picioare în mers. Aceasta înseamnă că sub un unghi

vizual oblic numărăm cinci picioare. Dar o asemenea adunare a unor elemente disparate dăunează conceptului urmărit. Pentru asirieni important era caracterul complet al fiecărui aspect.

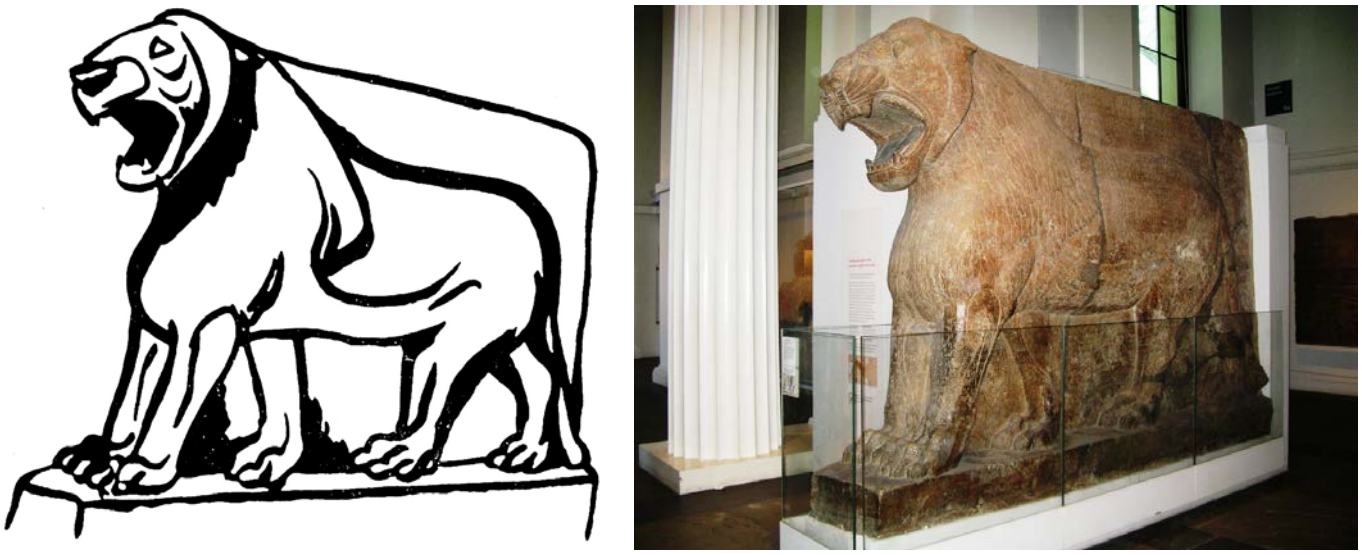


*Figura 150*

Orice începător în arta sculpturii constată că simplitatea conceptului cubic se impune de la sine în munca sa. Atunci cînd el încearcă să renunţe la ea în favoarea tipului de rotunjime realizat în perioada Renaşterii, se vede nevoit să-l învingă pe „egipteanul" din sine. Mai mult, începătorul va fi mereu tentat să finiseze un aspect al lucrării, aşa cum îi apare dintr-un anumit punct de observaţie, descoperind apoi că atunci cînd întoarce figura, orizontul aspectului precedent nu mai este valabil ca limită. În consecinţă, va avea de-a face cu linii de ruptură neaşteptate, cu muchii şi cu planuri incomplete care se extind spre exterior, în loc să urmeze curbura figurii. Capacitatea de a imagina volumul total ca un întreg continuu marchează un stadiu evoluat în stăpînirea spaţiului tridimensional. Ar fi greşit să presupunem că acest stadiu a fost deja atins în modelarea globului primordial. Mai degrabă a fost necesară dezvoltarea treptată de la bara unidimensională şi diferenţierea gradată prin corpuri plate şi cubice ca să se ajungă la rotunjumea autentică a figurilor unui Michelangelo sau Bernini.

În sculptura barocă se renunţa la subdivizarea în aspecte clar definite. Şi uneori este imposibil să găsim aspectul principal. Fiecare aspect e o parte inseparabilă a unei forme în continuă schimbare. Accentul pus pe racursiul oblic nu lasă privirea să se oprească. Din orice punct de observaţie avem planuri care duc dincolo de aspectul dat şi reclamă o permanentă schimbare a poziţiei. Configuraţia structurală de bază este aici şurubul, aplicarea lui cea mai simplă putînd fi întîlnită în reliefurile picturale în spirală de pe coloanele lui Traian sau Marc Aureliu. Un exemplu caracteristic ni-l oferă *Cristul* lui Michelangelo din biserica Santa Maria Sopra Minerva de la Roma. Fiecare segment al figurii este oblic faţă de cel următor, astfel că sub orice aspect dat frontalitatea unuia dintre segmente este contracarată de oblicitatea altuia. De aici rezultă răsucirea în formă de şurub a întregului corp. După cum ne relatează Lomazzo, Michelangelo îşi sfătuia elevii să dea figurilor „formă de şarpe".

*Michelangelo - Cristo della Minerva (1521)* *Columna lui Traian (113)*

Inutil s-o mai spunem, stilul unor asemenea sculpturi nu este superior, sub raportul calităţii artistice, cuburilor mai simple din Egipt sau din Africa neagră. El este de fapt doar mai complex; şi deşi bogăţia acestei curgeri simfonice infinite poate încînta ochiul educat, artistul care tinde spre ea riscă să piardă controlul şi să ajungă la imagini multiforme, de neînţeles pentru privire, sau la imitaţii amorfe ale naturii. Pericolul scade atunci cînd artistul ajunge treptat la forme complexe printr-o succesiune organică de stadii, netrecînd niciodată dincolo de ceea ce ochiul său a învăţat să organizeze şi obişnuindu-se să nu accepte nimic din ceea ce nu poate stăpîni. Primejdia cea mai mare se naşte însă atunci cînd un stil foarte diferenţiat, fie el realist sau cubist, se impune prematur studentului nepregătit. Nu există „scurtături" pe calea spre manifestările rafinate ale unui stadiu cultural evoluat.

Dintre alte stadii tîrzii de complexitate voi menţiona numai unul. În întreaga istorie a sculpturii există o distincţie clară între blocul solid şi spaţiul gol dimprejur. Figura este mărginită de planuri drepte sau convexe, iar golurile ce separă braţele de corp sau picioarele între ele nu afectează caracterul compact al volumului principal. În capitolul următor voi avea prilejul să arăt cum prin introducerea formelor concave spaţiul este atras în domeniul figurii, depăşindu-se astfel diferenţa elementară dintre figură şi spaţiul gol. Blocul începe să se dezintegreze pînă acolo încît, în secolul nostru, găsim sculpturi ce înconjoară spaţiul gol, fiind la rîndul lor înconjurate de el.

## 5. SPAŢIUL

Geometria ne spune că trei dimensiuni sînt de ajuns pentru a defini forma unui corp, ca şi amplasarea relativă a unor obiecte în orice moment dat. Dacă ţinem cont de asemenea de schimbările de formă şi de amplasare, celor trei dimensiuni din spaţiu li se adaugă dimensiunea timp. Psihologic putem spune că, deşi ne mişcăm liber în spaţiu şi timp de la începutul vîrstei conştiente, stăpînirea activă de către artist a acestor dimensiuni se dezvoltă treptat, conform legii diferenţierii.

În stadiul primei dimensiuni, concepţia spaţială se limitează la o dîră liniară. Nu există o precizare a formei. Entităţi lipsite de substanţă materială şi definite doar prin amplasarea lor relativă pot fi concepute sub raportul distanţelor, vitezelor relative şi deosebirii dintre cele două sensuri de mişcare, apropierea şi îndepărtarea. O minte mărginită la această concepţie elementară a spaţiului ar fi, desigur, foarte primitivă. Ea n-ar sesiza nimic mai mult decît ceea ce percepem ca desfăşurîndu-se în spatele unei fante înguste.

O concepţie bidimensională aduce două adaosuri importante. Mai întîi, ea oferă întindere în spaţiu şi, implicit, variaţii de mărime şi formă: lucruri mari şi lucruri mici, lucruri rotunde şi lucruri unghiulare, lucruri foarte neregulate. În al doilea rînd, ea adaugă simplei distanţe diferenţele de direcţie şi orientare. Formele se pot distinge după numeroasele direcţii posibile spre care se îndreaptă, iar aşezarea lor relativă poate fi infinit de variată. Putem concepe acum mişcarea pe întreagă această gamă de direcţii, în felul curbelor ce le execută un patinator cu fantezie.

În sfîrşit, spaţiul tridimensional oferă libertate deplină: forme extinzîndu-se în orice direcţie, aranjamente fără număr ale obiectelor şi mobilitatea totală a unei rîndunici. Dincolo de aceste trei dimensiuni ale spaţiului imaginile vizuale nu pot trece; orice extindere se poate realiza doar prin construcţii mintale.

Dacă pentru scopul nostru specific aplicăm aceste date reprezentării vizuale constatăm, în primul rînd, că o experienţă pur unidimensională nu pare de conceput pentru mintea omenească normală. Chiar şi un simplu punct luminos ce se mişcă încoace şi încolo prin întuneric, sau un punct animat deplasîndu-se pe un ecran gol, este perceput ca acţionînd în spaţiu şi în raport cu acest spaţiu. Tot astfel, o linie trasă pe hîrtie nu poate fi văzută doar ca atare. Mai întîi, ea este totdeauna în relaţie cu întinderea bidimensională dimprejur. În funcţie de aria ca şi de forma acestui mediu gol, aspectul liniei se schimbă, în plus, se pare că nu există posibilitatea de a vedea această linie într-un plan strict plat. De fapt, o vedem ca situată în faţa (sau înăuntrul) unui fond neîntrerupt. Figura 151 arată o grupare de puncte şi linii active în faţa unui spaţiu gol.

Aşadar prima noastră descoperire, o descoperire surprinzătoare, este că nu există imagini

bidimensionale strict plane. Ne amintim aici de strădania pictorului Piet Mondrian, care în ultimii săi ani de viaţă abandonase orice referire la subiecte fizice, chiar şi la formă, cu excepţia unor benzi drepte nediferenţiate. Era însă o rămăşiţă a lumii vizuale la care nu putea renunţa: distincţia dintre obiecte şi spaţiul gol dimprejur. Oricît ar fi încercat, această trăsătură fundamentală a realităţii fizice rămînea.

*Figura 151*

PAUL KLEE, Scriere, 1940.

*Linie şi contur*

Linia se prezintă în trei moduri fundamental diferite: *linie-obiect, linie de haşură* şi *linie de contur*. în pictura de Klee din figura 151 liniile se percep ca *obiecte* unidimensionale, ca şi cum ar fi lucrate în fier sau făcute din vreun alt material solid. Cînd se intersectează, ele fie rămîn obiecte independente, asemănătoare vreascurilor îngrămădite pentru foc, sau fuzionează în obiecte mai complexe, ale căror ramificaţii ne amintesc de membrele animalelor sau de crengile copacilor.

Combinarea vizuală a liniilor este guvernată de legea simplităţii. Dacă prin combinare se naşte o figură mai simplă decît suma liniilor separate, ea este văzută ca întreg. Un caz extrem de asemenea simplitate se obţine prin ceea ce numim haşură: un grup de linii paralele foarte apropiate creează o imagine generală atît de simplă încît prin combinare alcătuiesc o suprafaţă coerentă. Liniile nu mai sînt obiecte individuale, ci devin *linii de haşură.* Acest mod de a genera suprafeţe într-un mediu liniar se utilizează în desen şi în gravură. Detaliul dintr-o gravură de Dürer prezentat în figura 118 ne arată cum se poate folosi curbura liniilor de haşură paralele pentru a reda arcuirea unei suprafeţe în adîncime. Mai multe familii de paralele se pot intersecta, redînd astfel arcuiri pe mai multe direcţii, de pildă în formă de şa.

Liniile de haşură pot fi de asemenea întrebuinţate în sculptură. Naum Gabo şi Antoine Pevsner au creat scoici transparente folosind suprafeţe compuse din fire paralele; Picasso şi Henry Moore au făcut şi ei uneori acest lucru, în secolul al XVIII-lea William Hogarth recomanda, în *Analiza frumuseţii* (Analysis of Beauty), interpretarea volumelor prin sisteme de linii: „Formele scobite compuse din asemenea linii sînt deosebit de frumoase şi plăcute ochiului, adesea mai mult decît cele ale unor corpuri solide". Moholy-Nagy a menţionat în acest sens scheletele anumitor construcţii tehnice, cum sînt dirijabilele şi turnurile de radio. Structura naturală a lemnului ajută ochiul să interpreteze formele sculpturale. În ambianţa fizică, şirurile de copaci sau de stîlpi telegrafici, gardurile, jaluzelele şi umbrele lor, ca şi diversele grilaje arhitecturale, îmbină unităţi liniare în imagini asemănătoare.

Trecem acum la al treilea fel de linie, *linia de contur*. Dacă desenăm o buclă închisă, bunăoară un cerc, rezultatul poate fi perceput în diverse moduri, dar mai ales în unul din următoarele două. Forma ne poate părea o bucată de sîrmă plasată pe un fond — vedem aşadar o linie-obiect. Aşa cum ne arată exemplul din Klee, asemenea bucle goale sînt percepute destul de uşor atunci cînd apar în tovărăşia altor linii-obiect. Dar

chiar şi în aceste condiţii favorabile, imaginea tinde să fie supărătoare şi greu de menţinut, deoarece bucla goală ne obligă să vedem suprafaţa hîrtiei ca un fundal continuu sau, exprimîndu-ne altfel, să vedem spaţiile din ambele părţi ale liniei raportîndu-se simetric la ea. Acest lucru este uşor cît timp avem de-a face cu o linie dreaptă, dar simetria nu e tolerată de forma buclei, care creează o diferenţă netă între spaţiul mic şi închis din interior (figura 152 *a)* şi spaţiul mare, nelimitat, împrejmuitor, din afară. Percepţia vizuală totală cîştigă în simplitate dacă această deosebire de formă este susţinută logic printr-o deosebire de calitate spaţială. Acest lucru se întîmplă atunci cînd forma „împrejmuită" e percepută ca obiect material, iar ambianţa ca un fond gol. În cadrul acestui proces se schimbă funcţia liniei: dintr-un obiect unidimensional independent ea se transformă în *contur* al unui obiect bidimensional, devenind parte a unui întreg.

Suprafaţa împrejmuită de buclă dă impresia unei densităţi mai mari decît cea din exterior, ne apare mai consistentă, pe cînd fondul este mai nedeterminat, mai puţin fixat într-un anumit plan stabil. Această impresie ar putea părea un simplu vestigiu al experienţei noastre în domeniul obiectelor fizice care sînt văzute pe fundalul gol al mediului înconjurător. Studii experimentale sugerează totuşi că ea se naşte probabil din factori fiziologici ce stau la baza procesului conceptual însuşi, cu totul independent de cunoştinţele noastre anterioare. Unele dintre aceste studii au arătat că în comparaţie cu fondul exterior suprafaţa dinăuntul conturului opune o rezistenţă mai mare imaginii unui obiect vizual proiectat asupra ei cu o intensitate crescîndă, fiind nevoie de mai multă lumină pentru ca obiectul să devină vizibil în interiorul conturului. Alte experimente au demonstrat că obiectele vizuale îşi reduc mărimea atunci cînd imaginea lor cade pe o zonă din retină pe care mai înainte se proiectase un contur. Aşadar densitatea percepută sau coeziunea suprafeţei închise nu par a se datora pur şi simplu experienţei noastre trecute.

Dacă bucla are funcţia de contur, ea este văzută ca limită a unui obiect circular sau sferic. Iar dacă dorim să creăm o legătură între desene şi situaţii din lumea fizică, putem spune că linia de contur (pentru a folosi formularea lui John M. Kennedy) reprezintă discontinuităţi spaţiale, de adîncime sau de direcţie a înclinării, de textură, strălucire sau culoare. Chiar şi numai luat în sine, desenul de contur generează, aşa cum am văzut, asemenea discontinuităţi — un salt în spaţiu de la planul prim la fundal, o diferenţă în densitatea suprafeţelor - la care pictorul poate adăuga deosebirile de culoare, strălucire ori textură, întărind astfel acţiunea liniei.

O linie ce cuprinde o suprafaţă creează un obiect vizual — de exemplu, o linie circulară creează un disc plat. Tindem să acceptăm acest fenomen perceptual ca fiind de la sine înţeles, pînă în clipa cînd ne întrebăm de ce conturul dă naştere unei suprafeţe plane (vezi secţiunea respectivă în figura 153 *a)* în loc de a genera o alta dintre nenumăratele suprafeţe cărora desenul le-ar putea servi drept proiecţie, să zicem *b* sau *c*. Rectiliniaritatea unei piei de tobă este doar una din numeroasele forme pe care le-am putea obţine dacă, în locul pielii întinse, am aşeza pe tobă o faţă de masă. Şi aici acţionează legea simplităţii. Cum suprafaţa apare doar în mod indirect, organizarea perceptuală profită de libertatea faţă de stimul şi produce cea mai simplă suprafaţă disponibilă, planul drept fiind cea mai simplă suprafaţă ce poate umple cercul. Suprafaţa internă se schimbă în raport cu schimbările survenite în contur, luînd totdeauna cea mai simplă formă posibilă. Ne aminitm aici de experimentele din fizică menite să rezolve problema lui Plateau: Cum se poate

găsi suprafaţa cea mai mică limitată în spaţiu de un contur închis dat? Dacă introducem contururi de sîrmă într-o soluţie de săpun, pelicula ce rezultă va reprezenta suprafaţa minimă posibilă — ceea ce, totuşi, nu înseamnă totdeauna şi suprafaţa cea mai simplă din punct de vedere perceptual.

Influenţa conturului asupra acestei suprafeţe interioare generate variază cu distanţa. Cu cît e mai mare suprafaţa închisă, cu atît slăbeşte influenţa liniei de contur, efectul descrescînd spre centru în raport cu distanţa tot mai mare de la margine. Contează de asemenea mărimea suprafeţei în comparaţie cu alte forme din jur. Dacă privim desenele liniare ale lui Rembrandt şi le comparăm cu cele ale lui Matisse ori Picasso, observăm că Rembrandt obţine consistenţa prin conturarea unor unităţi relativ mici. Mai mult, el consolidează suprafeţele închise prin detalii interioare, cum sînt cutele veşmintelor. În desenele moderne, pe de altă parte, unităţile sînt adesea atît de mari încît conturul îşi pierde aproape complet capacitatea sa de a modela spaţiul. Caracterul de linie marginală al contururilor lui Matisse este slab; ele au în bună măsură calitatea unor linii-obiect autonome. Corpurile par necompacte şi tind să dezvăluie că nu sînt decît porţiuni de suprafaţă goală. Desenul constituie o reţea transparentă de linii trasate pe un fond. Efectul tridimensional se reduce la minimum. Desigur, toate acestea sînt făcute intenţionat. Pe cînd artiştii mai vechi doreau să sublinieze soliditatea volumică şi adîncimea clar perceptibilă, modernii vor să dematerializeze obiectele şi să reducă importanţa spaţiului. Desenele moderne sînt creaţii de „categorie uşoară", plăsmuiri evidente ale fanteziei umane şi nu iluzii ale realităţii fizice. Ele sînt menite să sublinieze suprafaţa din care se nasc.

Într-o oarecare măsură acest lucru este valabil nu numai pentru desenele de contur, ci şi pentru suprafeţele pictate. Şi acestea sînt în bună parte determinate de forma marginilor lor. O pată de culoare amplă şi nemodulată tinde să ne apară goală şi inconsistentă. În picturile mai vechi acest efect este folosit în reprezentarea spaţiului gol, ca în cazul fondului de aur al mozaicurilor bizantine, al fondului albastru din portretele lui Holbein sau al cerului din peisaje; în pictura modernă el se aplică adesea şi obiectelor solide.

*Hans the younger Holbein - Robert Cheseman (1533)* *Mozaic Bizantin*

*Rivalitatea contururilor*

N-am discutat încă o anumită problemă structurală creată de unilateralitatea contururilor. Dacă conturul este monopolizat de una din suprafeţele ce-l mărginesc, în exemplul nostru de discul circular, ce se

întîmplă cu cealaltă? Fondul înconjurător rămîne într-o situaţie precară: el atinge marginea, care îl împiedică să treacă mai departe, dar n-are o demarcaţie proprie, căci limita aparţine formei interne. Situaţia este vizual paradoxală. O soluţie nu e sugerată de ceea ce observăm chiar şi în cazul unei singure linii-obiect: fondul nu ne apare divizat de această linie, ci continuă fără întrerupere dedesubtul ei. Constatăm aceasta în figura 154 *a,* unde punctul reprezintă o secţiune a liniei.,Tot astfel, fondul continuă şi sub suprafaţa conturată (figura 154 *b).* în acest mod problema structurală capătă o soluţie stabilă.

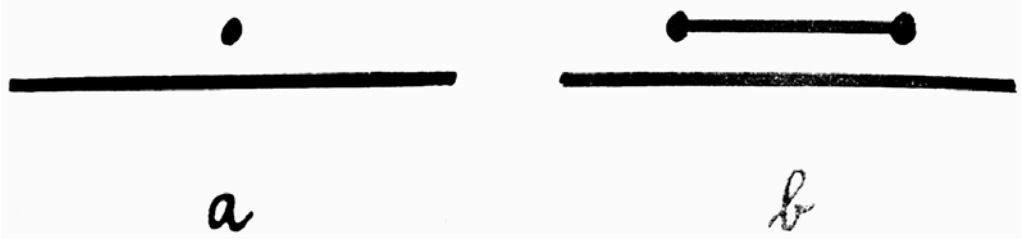



*Figura 154*

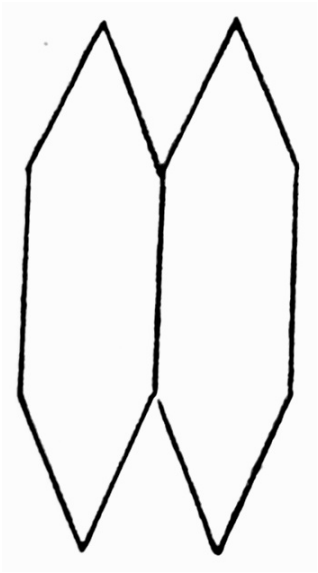


*Figura 155*

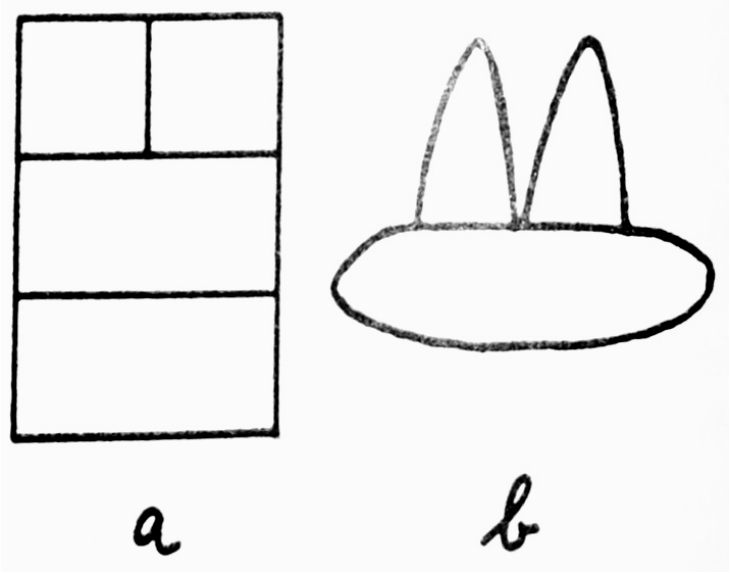



*Figura 156*

Se naşte însă o altă întrebare. Ce se întîmplă cînd două suprafeţe concurente de tip similar revendică ambele conturul? Figura 155 ne prezintă ceea ce denumim rivalitatea contururilor. Perceptuă în asnamblu, figura pare destul de stabilă. Dar dacă ne concentrăm asupra verticalei centrale comune, observăm o luptă pentru supremaţie. Limitele comune sînt incomode, iar cele două hexagoane manifestă tendinţa de a se despărţi, fiecare din ele avînd propria sa formă simplă şi independentă.

În anumite condiţii, despărţirea poate fi într-adevăr văzută. Cînd controlul stimulului asupra forţelor organizatoare din creier slăbeşte — bunăoară, atunci cînd figuri slab luminate sînt expuse doar o fracţiune de secundă — se constată uneori că imagini ca cea din figura 156 *a* sînt redate de observator sub aspectul prezentat în *b,* dovedind tendinţa de a da fiecărei unităţi conturul său propriu. Cînd Piaget a cerut unor copii de vîrstă mică să copieze desene geometrice în care cercuri sau triunghiuri se găseau în contact, aceştia au eliminat adeasea contactul în reproducerile lor. În cadrul unui test de capacitate elaborat de Rupp, subiecţiilor li s-a cerut să deseneze un fagure (figura 157 *a).*

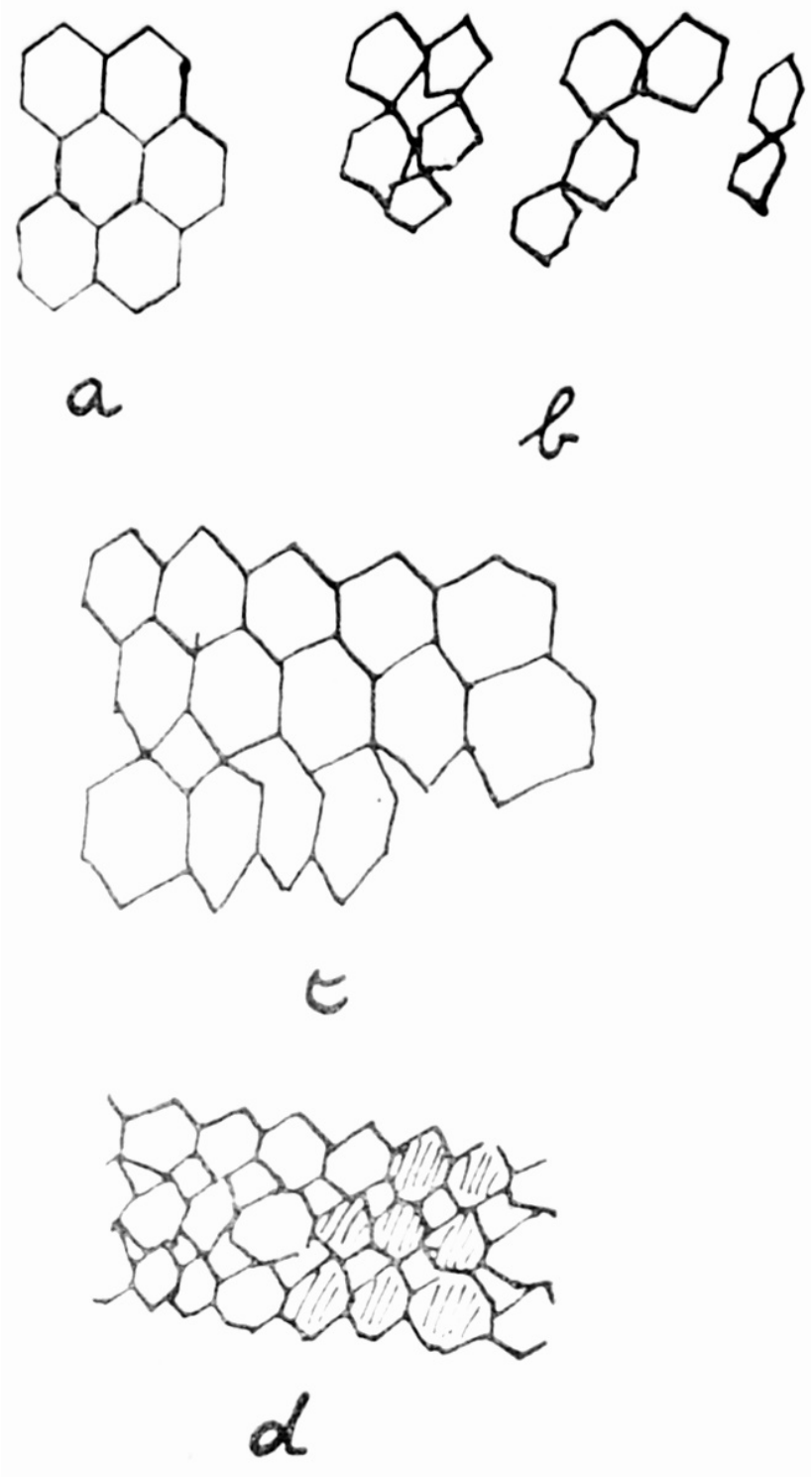



*Figura 157*

Mulţi dintre ei însă au desenat hexagoane separate, cu spaţii între ele (*b*), subliniind chiar uneori interstiţiile prin haşurarea figurilor (*d*). Alţii au recurs la suprapunere, modificînd astfel forma unei figuri pentru a o detaşa de cea de alături (*c*).

Ambiguitatea conturului comun este agravată de faptul că, deşi fizic nemodificabilă, forma lui pare adesea diferită, în funcţie de acea dintre suprafeţele adiacente căreia i se atribuie. Faptul a fost demonstrat izbitor de Edgar Rubin, autorul primei şi celei mai importante lucrări despre fenomenul figură-fond. El oferă exemple în care situaţia figură-fond este ambiguă, şi implicit, reversibilă. Toţi cunoaştem cazul pocalului ale cărui contururi pot fi văzute şi ca două feţe în profil îndreptate una către cealaltă. Atunci cînd vedem

pocalul, contururile par atît de diferite de cele ale feţelor încît identitatea poate fi doar înţeleasă mintal, nu şi recunoscută vizual. Iar cele două versiuni nu pot fi percepute simultan.

Conturul comun este ambiguu din punct de vedere perceptual deoarece dinamica, care determină identitatea vizuală a formelor, este răsturnată. Recunoaşterea se bazează întotdeauna pe dinamică, nu pe forme moarte în sine, care sînt perceptual inexistente. De pildă, linia circulară din figura 152 este convexă în raport cu suprafaţa închisă şi concavă faţă de exterior. Convexitatea şi concavitatea nu sînt numai incompatibile, dar şi opuse dinamic, prima extinzîndu-se activ, cealaltă retrăgîndu-se pasiv. Să privim figura 158 a. Caracterizată prin mai multe proeminenţe, ea ne aminteşte poate vag de figurile preistorice de tip „Venus". În figura 158 *b,* reprezentînd un detaliu din pictura lui Picasso, *Viaţa* (La Vie), aceeaşi configuraţie — acum parte dintr-un întreg mai amplu — şi-a pierdut în mare măsură identitatea. Unitatea conturului este sfîşiată, partea stingă aparţinînd acum femeii, iar cea dreaptă bărbatului. Mai mult, partea stingă a devenit un element suprapus: ea nu mai mărgineşte o suprafaţă, aceasta continuînd dedesubt. Cel mai important lucru însă este acela că dinamica formelor a fost răsturnată. De pildă, intervalul concav dintre cele două protuberanţe foarte active din *a* devine în *b* umărul viguros împins înainte al femeii.

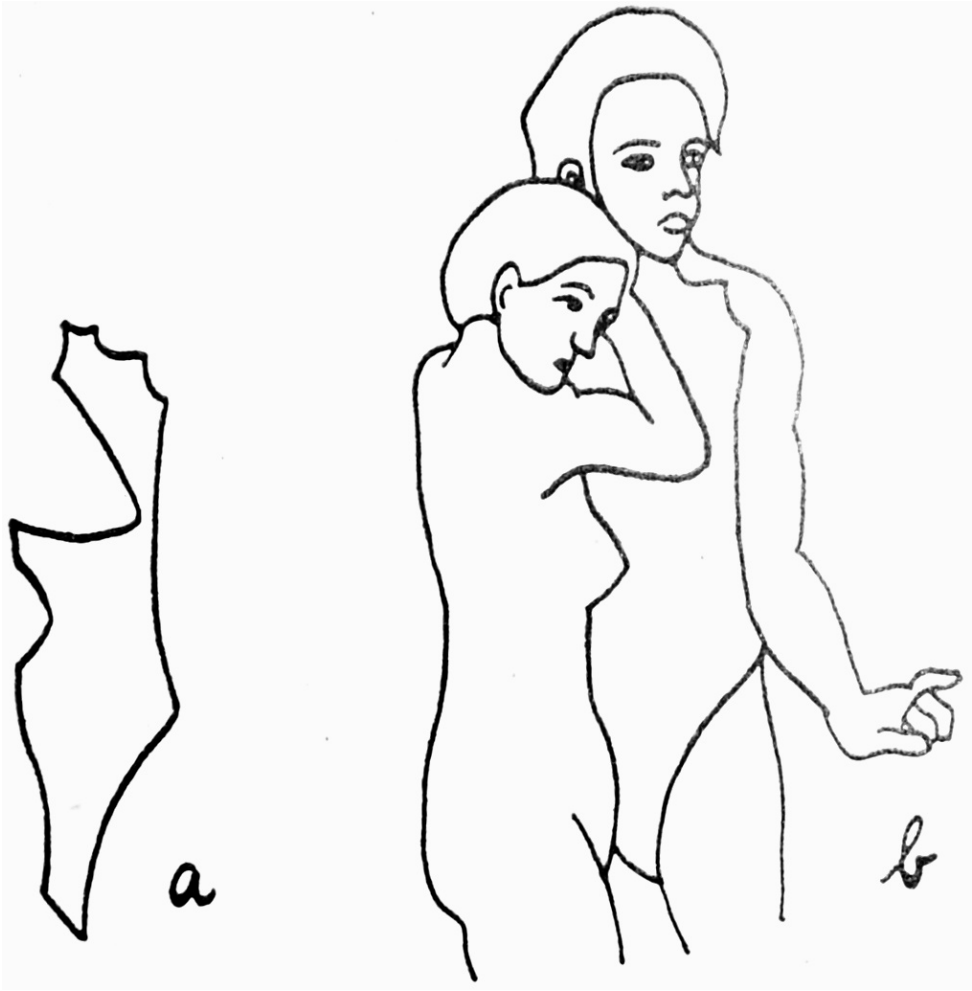
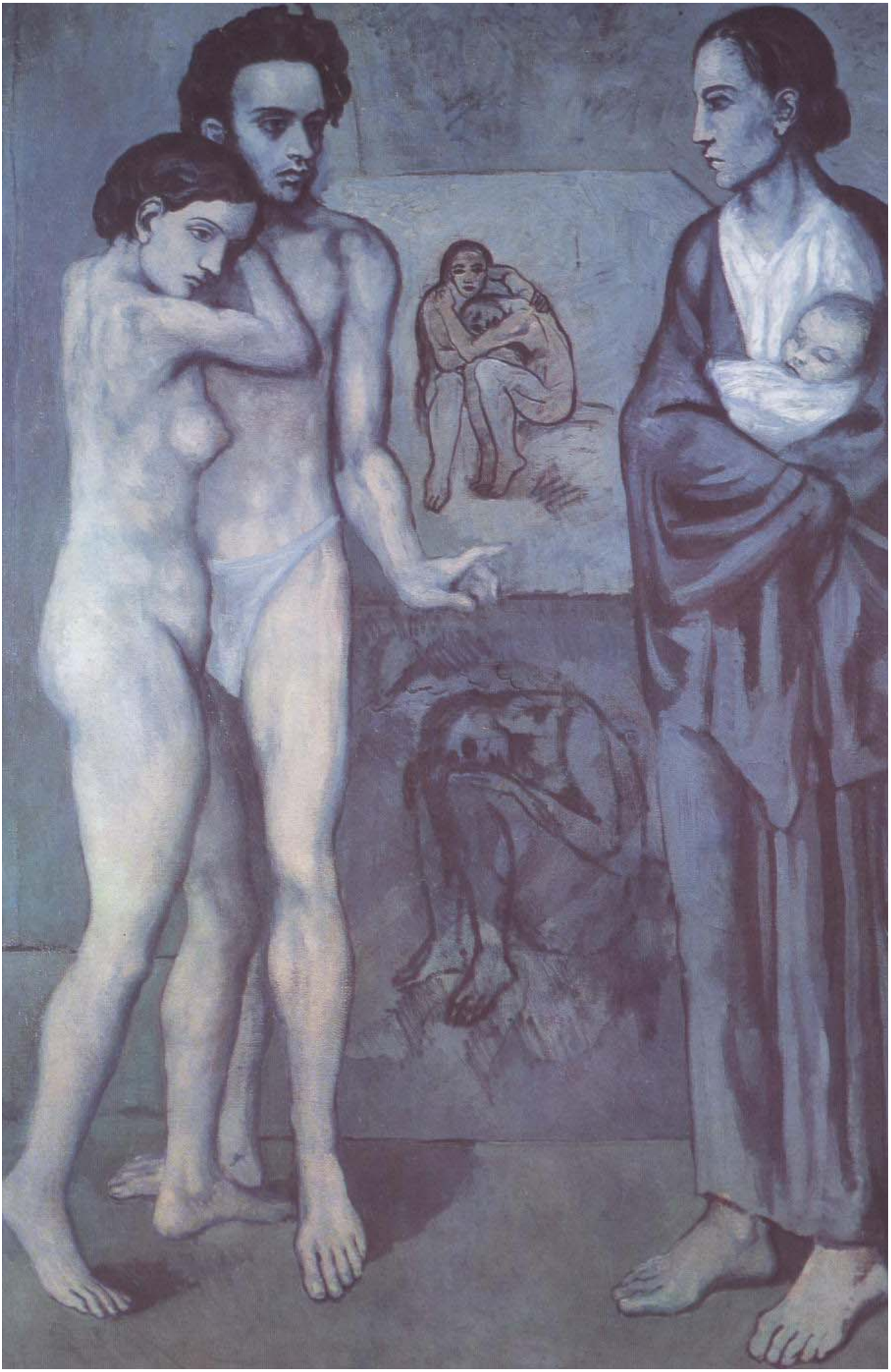



*Figura 158*



*Picasso – La vie (1903)*

Poate că exemplul din figura 159, extras dintr-o pictură de Braque, este şi mai edificator. Forma liniei de profil se schimbă complet, în funcţie de faţa căreia o atribuim. Ceea ce era gol devine plin, şi ceea ce era activ devine pasiv.

*Figura 159*

*Georges Braque – Figure (1939)*

Unii pictori suprarealişti — Dali, Tchelitcheff şi în special Maurice Escher, — au folosit fenomenul pentru a se juca de-a v-aţi ascunselea cu privitorii, creînd imagini ambigue ce pot fi văzute în moduri diferite, incompatibile între ele. Această tehnică, introdusă istoric de cîţiva artişti din şcoala manieristă, este menită să-l şocheze pe spectator, făcîndu-l să renunţe la încrederea sa confortabilă în realitate. Pictate în maniera

*trompe-l'oeil* obiectele dau iluzia de a fi material prezente, schimbîndu-se apoi pe neobservate în ceva total diferit, dar la fel de convingător.

Putem folosi desenul *Madame Rejane* de Aubry Beardsley (figura 160) ca exerciţiu în studierea factorilor figură-fond. Beardsley mînuieşte aceşti factori astfel încît ei tind să facă relaţii spaţiale ambigue pe aproape întreaga suprafaţă a desenului.

*Figura 160*

*Aubry Beardsley - Madame Rejane*

*Figura şi fondul*

Aşa cum am mai spus nu există imagini bidimensionale realmente plane. Există totuşi multe exemple în care bidimensionalitatea predomină, în sensul că imaginea constă din două sau mai multe planuri sau spaţii fără adîncime, paralele cu planul frontal şi situate la distanţe diferite de observator.

Bidimensionalitatea ca sistem de planuri frontale este reprezentată în forma ei cea mai elementară prin relaţia dintre figură şi fond. Nu se iau în considerare decît două planuri. Unul dintre ele trebuie să ocupe mai mult spaţiu decît celălalt, de fapt trebuie să fie nelimitat, iar partea direct vizibilă a celuilalt trebuie să fie mai mică şi mărginită de un contur. Unul dintre planuri se află în faţa celuilalt. Primul este figura, al doilea e fondul.

Numeroasele cercetări întreprinse asupra fenomenului figură-fond s-au ocupat mai ales de condiţiile ce ne permit să stabilim care din cele două forme se află în faţă. Situaţia este adesea mai ambiguă decît am putea

bănui. În vechile cosmologii, stelele erau uneori văzute ca mici găuri în perdeaua cerului nocturn, prin care veneau licăriri dintr-o lume cerească mai strălucitoare. Astfel, ne spune Kant, învăţatul francez Maupertuis interpreta nebuloasele ca deschideri în firmament, prin care se vede empireul. Am menţionat deja pocalul ce poate fi perceput ca un spaţiu gol între două profile; o ambiguitate similară a apărut recent, cînd s-a constatat că frunza roşie de arţar de pe noul drapel canadian poate fi percepută ca fondul gol dintre două profile albe mînioase, liberal şi conservator, care se răstesc unul la celălalt. Asemenea imagini ambigue tind spre o stare de „multistabilitate" — ca să folosim termenul lui Fred Attneave — în care diferiţi factori figură-plan, se echilibrează în sensuri contrare.

*Drapelul Canadei*

Examinînd unii dintre aceşti factori, trebuie să reţinem că, pînă şi în cel mai simplu exemplu, vom găsi cel puţin cîţiva şi că perceptul se naşte din contribuţiile combinate ale tuturor. Edgar Rubin a identificat o serie de asemenea factori. El a stabilit, de pildă, că suprafaţa închisă tinde să fie văzută ca figură, iar cea înconjurătoare şi nelimitată, ca fond. Dacă percepem stelele ca licăriri în faţa cerului întunecat, ele se conformează regulii lui Rubin. Dacă le vedem ca mici găuri, atunci bolta cerească devine figura, iar empireul strălucitor presupus a exista dincolo de ea devine fondul. Notăm că dacă formele închise sînt percepute ca fond, ambele planuri ce participă la situaţia figură-fond devin nelimitate.

Prima regulă a lui Rubin o implică pe a doua, potrivit căreia suprafeţele relativ mai mici tind să fie văzute ca figură. În figura 161 planul figurii este reprezentat prin benzile sau sectoarele mai înguste. Avem de-a face aici cu „regula asemănării de amplasare" (pag. 91), care ne spune că liniile situate la intervale mai mici se grupează împreună. Observăm aici că, la drept vorbind, aceste exemple depăşesc cadrul fenomenului figură-fond: fondul nu este nelimitat, ci închis, la fel ca figura, aflîndu-se la rîndul lui pe un al treilea plan: suprafaţa paginii de carte.

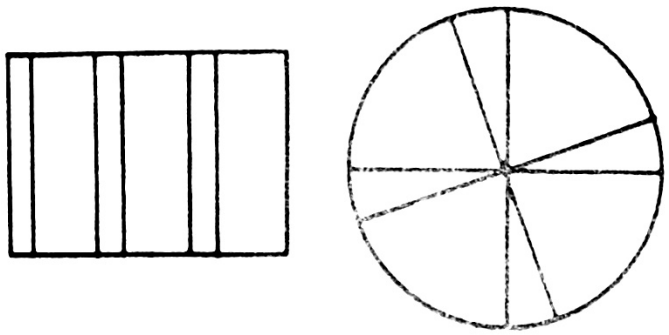


*Figura 162*

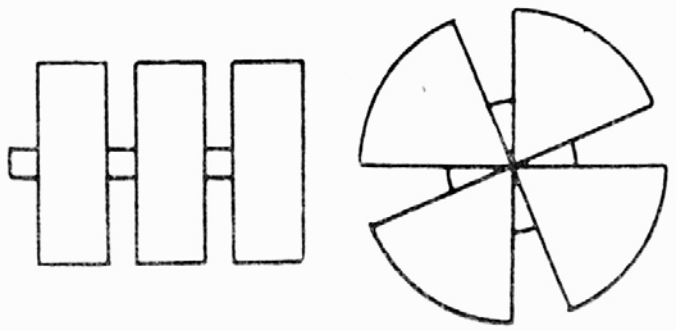


*Figura 162*

Dacă încercăm să răsturnăm situaţia spaţială din figura 161, făcînd ca benzile sau sectoarele mai mari să treacă în faţă, întîmpinăm o rezistenţă puternică şi nu reuşim să obţinem aceasta decît pe o durată foarte scurtă. Cele două imagini ne amintesc că într-o asemenea situaţie toate formele aparţinînd planului de fond tind să fie văzute ca părţi dintr-un fundal continuu. În exemplele de aici, acest fundal ia forma unui mare triunghi sau disc situat în faţa planului de fond. În figura 162 situaţia este răsturnată. Elementele mai.mari se află în faţă, deoarece micile pătrate şi sectoare sînt percepute ca porţiuni vizibile dintr-o bară orizontală sau dintr-un disc mai mic foarte coerent.

Nu trebuie să uităm că pînă şi în cazul unui desen liniar simplu figura închisă are o densitate mai mare decît fondul înconjurător. Am putea spune că cele două suprafeţe au texturi diferite. Mergînd pe această-cale, constatăm că, dacă densitatea texturii este sporită prin mijloace grafice, situaţia figură-fond generată de contur, poate fi sau consolidată (figura 163 *a)* sau răsturnată (*b*). Textura susţine figura. În xilogravura de Matisse din figura 164, factorii „formă închisă" şi „textură" se opun unul altuia. Corpul relativ gol al femeii apare aproape ca o spărtură în ţesătura ambiantă. Artistul dematerializează intenţionat corpul — un efect specific al artei moderne, la care m-am referit mai sus.

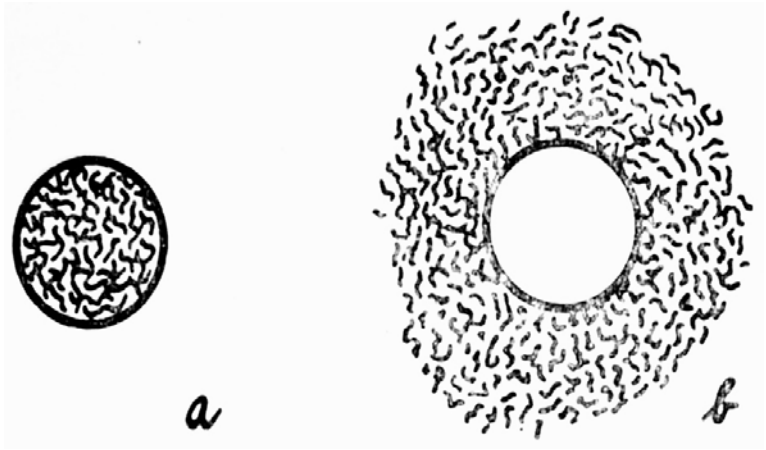



*Figura 163*

În capitolul său despre „Reguli privind probabilitatea ca o suprafaţă să fie percepută ca figură", Rubin arată că dacă imaginea constă din două suprafeţe despărţite orizontal (vezi, de exemplu, figura 165), cea de jos tinde să fie văzută ca figură. El leagă aceasta de situaţia tipică din lumea materială, unde „copacii, turnurile, persoanele, vazele sau lămpile sînt adesea percepute în împrejurări în care fondul — sau cerul — ocupă mai mult sau mai puţin partea superioară a cîmpului de vedere". Se confirmă astfel observaţia noastră de mai sus că partea inferioară a unei imagini are o pondere sporită.

*Figura 164*

HENRI MATISSE , Nud rezemat, *xilogravură, 1906*

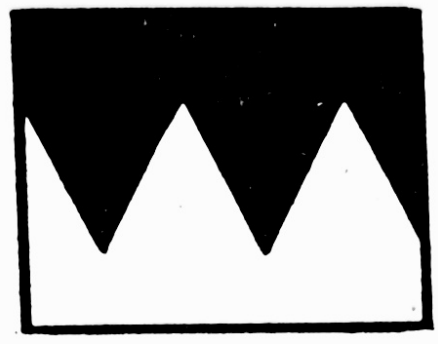


*Figura 165*

Notăm de asemenea că regula lui Rubin se aplică imaginii din figura 165 chiar şi cînd aceasta este răsturnată, cu partea neagră la bază — deşi, în general, suprafeţele mai luminoase par să tindă a deveni figură atunci cînd ceilalţi factori rămîn egali. Cît priveşte culorile, nu ne surprinde să constatăm că un roşu saturat susţine mai puternic figura decît un albastru saturat; aceasta concordă cu tendinţa generală a roşului de a avansa şi a albastrului de a se retrage.

Simplitatea formei şi mai ales simetria ajută suprafeţele să funcţioneze ca figură. Figura mai simplă va precumpăni. La balustradele magice din figura 166, contradicţia dintre partea stîngă şi cea dreaptă a fiecăruia din desene face imposibilă obţinerea unei imagini stabile. În această fluctuaţie însă, noi înregistrăm destul de intens efectul unor factori perceptuali. În *a,* ambele versiuni constituie imagini simetrice. Cei mai mulţi dintre noi vor vedea ca figură coloanele convexe, deoarece, aşa cum ne spune una din regulile lui Rubin, convexitatea tinde să învingă concavitatea. Dar în b, unităţile concave predomină net, ele dînd imaginii mai multă simetrie.

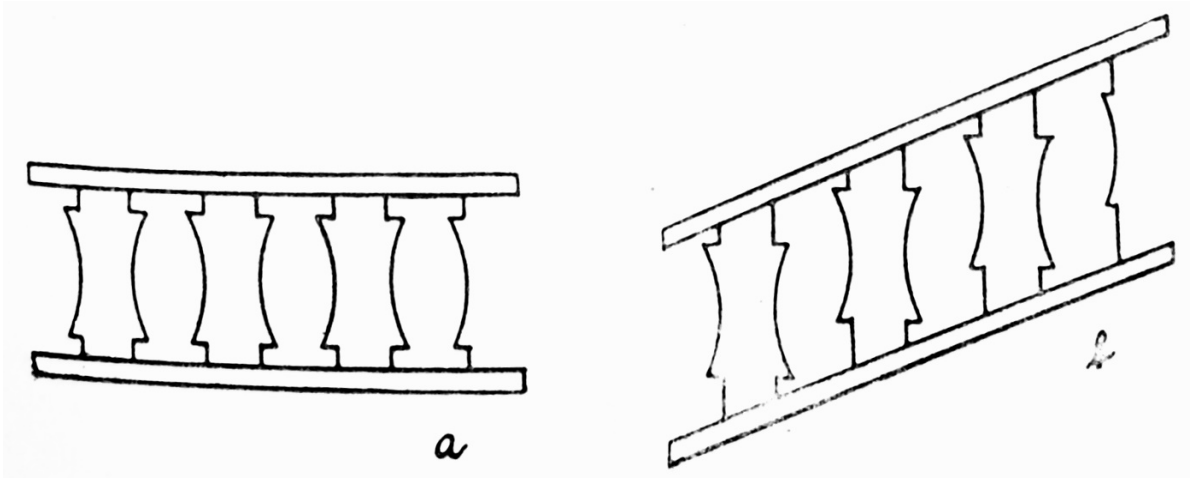



*Figura 166*

Simplitatea afectează nu numai forma unei imagini, ci şi orientarea ei spaţială. Cele două cruci de Malta din figura 167 sînt identice, cu excepţia orientării lor faţă de cadrul cîmpului vizual. În aceste condiţii, crucea ale cărei axe principale coincid cu coordonatele verticală şi orizontală ale cîmpului vizual tinde să devină figură, pe cînd cealaltă adesea se pierde în fundal.

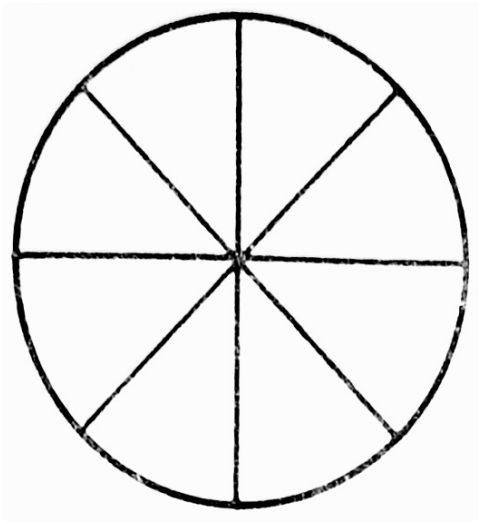


*Figura 167*

De un interes aparte pentru artist este faptul că convexitatea susţine figura, iar concavitatea — fondul. Figura 168 *a* tinde să arate ca o gaură în planul hîrtiei, deşi atît *a* cît şi *b* sînt suprafeţe închise, şi, aşadar, tind să apară ca figură. Fenomenul variază întrucîtva, în funcţie de acea parte din imagine care reţine atenţia privitorului. Dacă acesta se uită la proeminenţe, *a* va fi mai vădit o gaură, iar *b* o configuraţie compactă pe un fond. Efectul contrar apare de obicei atunci cînd privitorul fixează unghiurile ascuţite dintre proeminenţe, îngustimea lor contribuind la caracterul de figură.

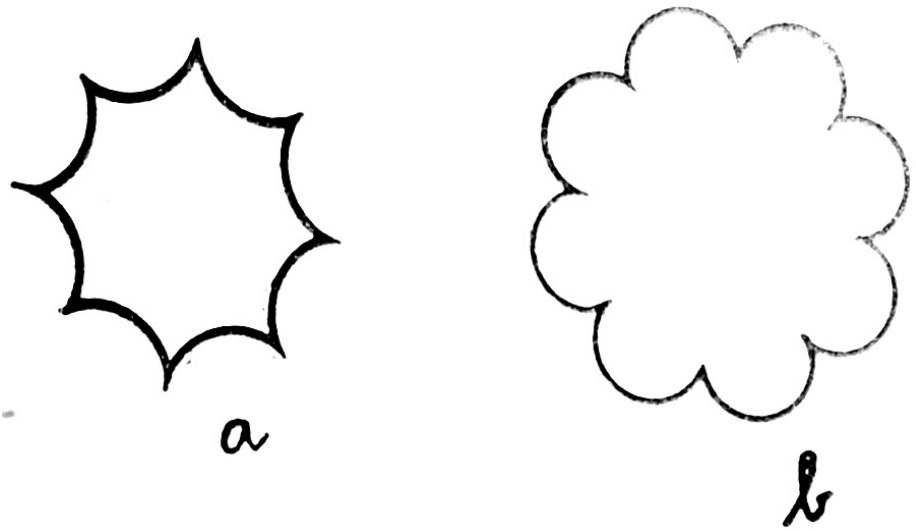



*Figura 168*

Exemplele din figura 168 ne arată de asemenea izbitor că fenomenul figură-fond nu este doar o chestiune de amplasare statică în spaţiu, el implicînd şi o diferenţă dinamică. Protuberantele şi vîrfurile ascuţite seamănă cu nişte pene de despicat care împing înainte. Astfel „figura" are un caracter de înaintare activă. În *a*, figura înconjurătoare se strînge activ în jurul găurii centrale, din toate părţile. În *b* rozeta centrală se dilată viguros pe fundal. Întrucît fondul nu are formă, el e lipsit de o dinamică proprie.

În sfîrşit, mişcarea relativă poate intensifica efectul figură-fond. Conform cu ceea ce am spus mai înainte despre mişcare ca factor al grupării (pagina 91), o figură aproape insesizabilă poate deveni evidentă atunci cînd traversează fondul. Mai mult, James J. Gibson a subliniat că mişcarea relativă ne ajută de asemenea să precizăm care suprafaţă este figura şi care este fondul. Deoarece mişcarea se produce în cîmp, figura îşi păstrează integritatea, pe cînd fondul se şterge într-o latură şi se extinde în cealaltă, apărînd astfel ca acea suprafaţă ce se supune intervenţiei exterioare. Şi stereoscopia poate face vizibil efectul figură-fond, chiar dacă el nu apare separat în cele două imagini şi chiar dacă, aşa cum a arătat Bela Julesz, cele două suprafeţe nu se diferenţiază prin contur, ci doar printr-o uşoară deplasare a texturii.

*Niveluri de adîncime*

Termenii „figură" şi „fond" sînt justificaţi numai atît timp cît avem de-a face cu o imagine închisă şi omogenă, situată într-un mediu la fel de omogen şi nelimitat. Condiţiile reale sînt însă rareori atît de simple. Chiar şi în majoritatea exemplelor noastre elementare găsim mai mult de două niveluri. De pildă, în figura 167 crucea apare pe un fond care nu e nelimitat, ci circular, şi care se prezintă la rîndul său, ca un disc aşezat pe planul gol înconjurător. Discul este fond pentru cruce, dar figură pentru suprafaţa din jur. Avem aşadar o

terminologie incomodă. Mai mult, unii dintre factorii de organizare mai interesanţi nu intră în acţiune atunci cînd ne ocupăm de numai două planuri, din care unul trebuie să fie nelimitat şi, ca atare, fără formă. Pare mai potrivit să vorbim de imagini repartizate pe mai multe niveluri de adîncime, configuraţia fundamentală figură-fond fiind un caz special — o organizare pe numai două niveluri.

În baza principiilor descrise pînă acum, figura 169 ar trebui văzută ca un disc aşezat pe o bază pătrată, aceasta la rîndul ei fiind situată pe un fond. Totuşi figura este percepută mai stabil ca un pătrat cu un orificiu circular în mijloc. Efectul pare a se datora unei tendinţe de simplificare prin economie, ceea ce înseamnă că numărul nivelurilor de adîncime dintr-o imagine dată este cel mai mic posibil în condiţiile respective. Dacă cerul constituie un disc aşezat pe pătrat, rezultă o repartizare pe trei niveluri, în timp ce pătratul perforat implică doar două niveluri. Avem aşadar un număr mai mic de planuri, deci o configuraţie spaţială mai simplă. Conchidem că atunci cînd perforaţia (întreruperea) pătratului intră în competiţie cu aranjamentul pe trei niveluri, prima soluţie este soluţia cea mai simplă. Raţiunile fiziologice ale acestei preferinţe nu sînt cunoscute.

Un exemplu ceva mai complex va ilustra şi mai bine fenomenul. Figura 170 este o xilogravură de Hans Arp. Artistul a echilibrat între ei factorii perceptuali, astfel încît sînt posibile mai multe configuraţii spaţiale.

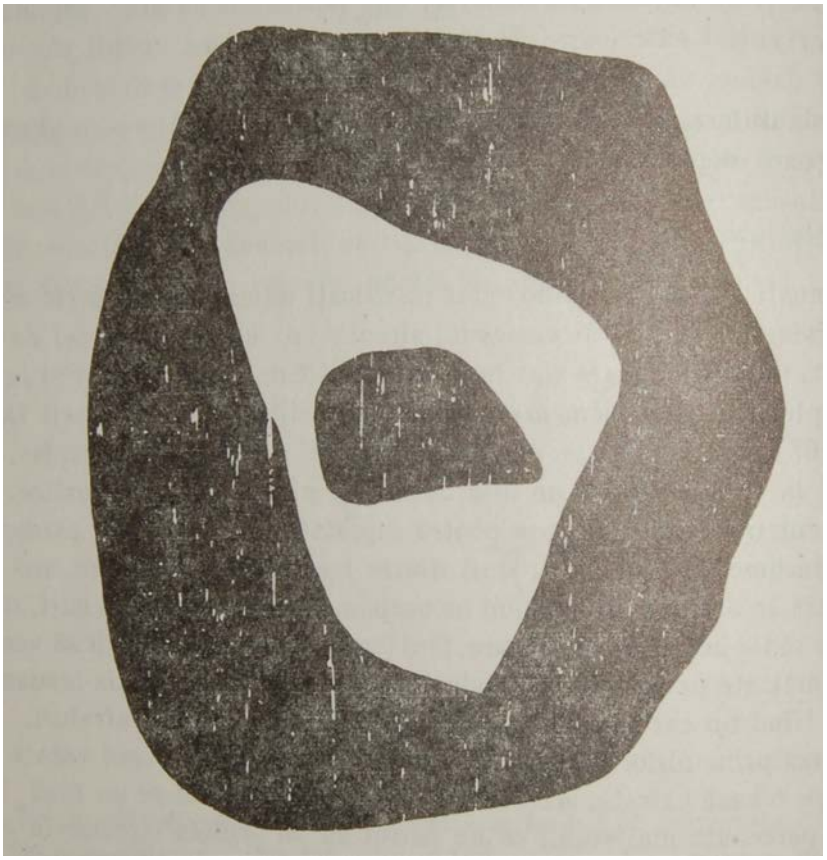


*Figura 170*

HANS ARP, *din* Unsprezcce configuraţii, *xilogravură.*

Putem astfel vedea o organizare pe patru planuri (figrua 171 *a):* o piramidă, compusă dintr-o mica pată neagră la vîrf şi una mai mare albă dedesubt, aşezată pe o pată neagră, totul aflîndu-se pe un fond alb nelimitat. Figura 171 *b* ilustrează o soluţie pe trei planuri, în care un inel alb se află pe o pată neagră. În *c* şi *d* se dau două soluţii pe două planuri: un mare inel negru cu o pată neagră în centru, aşezat pe un fond alb,

sau un fundal negru văzut prin părţile decupate dintre elementele albe care se află în faţă. Principiul economiei favoriza, desigur, o soluţie pe un singur plan, ca fiind cea mai simplă (*e*); aceasta însă ar crea o serie de întreruperi, care sînt evitate prin configuraţia tridimensională. Singura soluţie care prezintă avantajul evitării tuturor întreruperilor este piramida (*a*), ea fiind deasemenea susţinută de regula „încadrării". Piramida, totuşi, reclamă cel mai mare număr de planuri. Dacă luminozitatea intensifică rolul de figură, soluţia favorizată va fi *d*; această variantă este de asemenea sprijinită de cele două punţi înguste din inelul alb. În sfîrşit, asemănarea de luminozitate tinde să grupeze toate elementele albe, în opoziţie cu toate elementele negre, pe două planuri distincte (*c* şi *d*).

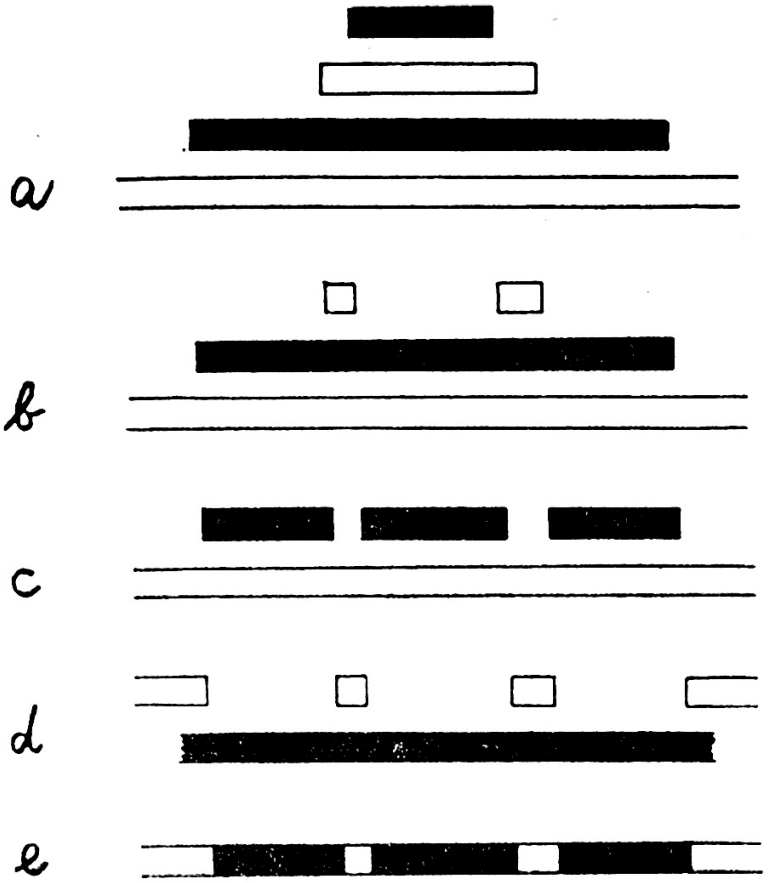



*Figura 171*

*Aplicaţii în pictură*

Există deci reguli bine definite potrivit cărora factorii perceptuali determină amplasarea în adîncime a planurilor orientate frontal din spaţiul pictural. Artiştii aplică aceste reguli intuitiv sau conştient, pentru a evidenţia relaţiile de adîncime. Atunci cînd priveşte fotografii sau picturi figurative, observatorul este ajutat într-o anumită măsură de cele ştiute despre spaţiul fizic din propria sa experienţă. El ştie că o figură umană este mai aproape decît o casă mică. Artistul însă nu poate conta prea mult numai pe experienţă. Dacă vrea ca o figură să se detaşeze de fundal, el trebuie să folosească efectul vizual direct generat de factori perceptuali de felul celor discutaţi mai sus. El poate de asemenea inversa modul în care aceşti factori sînt întrebuinţaţi de regulă, obţinînd astfel efecte paradoxale, ilustrate în lucrările lui Matisse şi Lipchitz reproduse aici (figurile 164 şi 172). Desenul lui  conţine zone albe mărginite mai ales de concavităţi. Contradicţia dintre soliditatea corpurilor organice sugerată de subiect şi vidul perceptual al spaţiilor albe, ca şi absenţa texturii, intensifică conflictul exprimat de desen.

*Figura 172*

De fapt există o diferenţă fundamentală sub acest raport între viziunea artistului şi comportamentul cotidian. În orientarea noastră practică ne concentrăm asupra identificării obiectelor. Tendinţa noastră de a neglija fundalul e cunoscută oricărui fotograf amator care, spre dezamăgirea sa, descoperă privindu-şi pozele că vreo cracă sau vreun semn de circulaţie neobservat distrag atenţia de la figura doamnei din primul plan. A. R. Luria a demonstrat printr-un experiment, în cadru căruia copii în vîrstă de trei pînă la cinci ani trebuiau să distingă imagini colorate diferit, că aceştia reacţionează la culorile figurinelor din planul prim, neglijînd însă schimbările de culoare din fundal. Tot astfel, atunci cînd unor subiecţi adulţi li s-a cerut să copieze imaginea din figura 173 cît mai exact cu putinţă, mulţi dintre ei au reprodus destul de bine forma şi mărimea crucilor şi pătratelor, neglijînd însă total faptul că marginile interioare ale pătratelor se află în linie cu marginile exterioare ale crucilor. Această relaţie n-a fost văzută ca făcînd parte din imagine. Chiar şi în cazul petelor de cerneală folosite în textul Rorschach, în care inversările figură-fond sînt înlesnite de ambiguitatea stucturală, utilizarea pozitivă a interstiţiilor ar sugera, se afirmă, un diagnostic de negativism, încăpăţînare, suspiciune sau un stadiu paranoic incipient. Asemenea criterii clinice se pot, totuşi, aplica artiştilor, care recurg frecvent la asemenea inversări perceptuale.

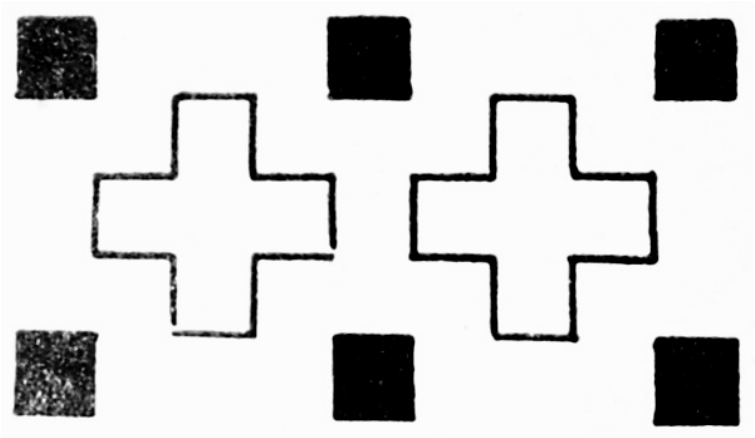


Figura 173

Un pictor nu poate trata cu indiferenţă interstiţiile dintre figuri, căci relaţiile dintre aceste figuri pot fi înţelese numai dacă spaţiile ce le separă sînt tot atît de bine definite ca şi figurile în sine. Dacă, bunăoară, distanţa dintre cele două femei de pe cupa grecească cu figuri roşii de Duris (figura 174) n-ar fi perfect stăpînită, relaţiile subtile dintre aceste figuri bogat modulate şi-ar pierde calitatea de acord muzical. Rezultă de aici că şi spaţiile negative, aşa cum le numesc mulţi pictori — trebuie să li se dea caracter de figură, astfel încît să poată fi percepute ca entităţi în sine. Pentru a se evita ambiguitatea, ele vor rămîne subdominante; dar spaţiile negre înguste, închise şi parţial convexe de pe cupa grecească sînt destul de marcate pentru a se încadra într-o suprafaţă continuă de forme roşii şi negre ce alternează jucăuş, definindu-se permanent unele pe altele. Un efect similar se obţine şi în desenul lui Jacques Lipchitz (figura 172). Aici suprafeţele reprezentînd corpul omului şi vulturul sînt estompate de concavităţile active din contururi, care fac ca fundalul negru să pătrundă pronunţat în figuri.

*Figura 174*

DOURIS, Cupă cu figuri în roşu, c. 470 l.e.n., Metropolitan Museum of Art, New York.

Spaţiul pictural este aşadar cel mai bine definit ca un relief continuu în care suprafeţe situate la diferite distanţe se mărginesc reciproc. Într-un caz relativ simplu, cum e cel al decoraţiei greceşti, conţinutul imaginii este organizat în esenţă pe două planuri frontale. În lucrările mai diferenţiate, relieful pictural poate să nu sublinieze prea mult frontalitatea. El poate avea forma unei pîlnii concave, obiectele din centru aflîndu-se la distanţa cea mai mare; sau, dimpotrivă, o protuberanţă convexă poate ieşi spre afară în porţiunea centrală. Relieful poate fi adînc sau puţin adînc, el poate opera cu multe valori de distanţă sau cu foarte puţine, cu intervale abrupte — de pildă, între planul prim şi fundal — ori cu scăderi „cromatice" avînd diviziuni foarte mici. O asemenea analiză a reliefului adîncimii se poate face de asemenea în sculptură şi arhitectură, servind ca mijloc de definire a diferenţelor dintre stiluri.

Cît despre problema mai specifică a spaţiilor negative, se poate adăuga că sarcina delicată a determinării distanţelor corecte dintre obiectele picturale cere probabil o atenţie sensibilă la atracţiile şi respingerile determinate fiziologic ce se produc în cîmpul vizual. Biologul Paul Weiss notează o echilibrare la fel de subtilă a obiectelor şi interstiţiilor în condiţii de cîmp fizic sau fiziologic, de pildă în reţelele ramificate ale descărcărilor electrostatice, în capilarele sanguine ale ţesuturilor organice şi în sistemele de

nervuri ale frunzelor. Interacţiunea dintre elementele separate creează o ordine sistemică care menţine aproape constante distanţele dintre ramuri, chiar dacă detaliile individuale ale ramificării sînt total neprevăzute.

*Rame şi ferestre*

Funcţia ramelor de tablou este şi ea legată de psihologia figurii şi fondului. Rama, aşa cum o cunoaştem astăzi, s-a dezvoltat în perioada Renaşterii din construcţiile de pilaştri şi buiandrugi, asemănătoare unor faţade, care încadrau picturile de altar. Atunci cînd spaţiul pictural s-a desprins de perete şi a creat imagini în adîncime, o dinstincţie vizuală netă a devenit necesară între spaţiul fizic al încăperii şi lumea din tablou. Această lume a ajuns să fie concepută ca nelimitată — nu numai în adîncime, dar şi lateral — astfel încît marginile picturii reprezentau limitele compoziţiei, dar nu şi limitele spaţiului reprezentat. Rama era considerată un fel de fereastră, prin care observatorul privea într-o lume exterioară mărginită de deschiderea acestei ferestre de observaţie, dar nelimitată în sine. în discuţia noastră de aici aceasta înseamnă că rama era folosită ca figură, pe cînd spaţiul pictural furniza fondul subiacent nemărginit. Punctul culminant al acestei tendinţe a fost atins în secolul al XIX-lea, cînd (de exemplu în lucrările lui Degas) rama a ajuns să interesecteze obiectele şi trupurile omeneşti mult mai ostentativ decît înainte. Se sublinia astfel caracterul întîmplător al limitei. Şi, implicit, caracterul de figură al ramei.

Totodată însă, pictorii au început să reducă adîncimea spaţiului pictural şi să sublinieze planitatea. În loc să reprezinte o lume picturală complet desprinsă de spaţiul fizic al pînzei şi al spectatorului, ei au început să conceapă tabloul ca o prelucrare a suprafeţei pînzei. Spaţiul pictural nu mai era nemărginit, ci tindea să se termine la limitele compoziţiei. Aceasta înseamnă că linia de demarcaţie dintre ramă şi pînză nu mai era conturul inferior al ramei, ci conturul exterior al picturii. Pictura nu mai era un fond situat în spatele ramei, ci devenea figură. În aceste condiţii, caracterul de figură al ramei masive tradiţionale şi intervalul spaţial dintre fereastra din faţă şi lumea picturală din spate nu mai erau convenabile. Rama s-a adaptat noii sale funcţii, fie îngustîndu-se şi devenind o bandă subţire, un simplu contur, sau luînd forma de pantă spre înapoi („secţiune inversă") şi marcînd astfel pictura ca suprafaţă mărginită — o „figură" situată cu mult în faţa peretelui.

O problemă oarecum similară există şi în arhitectură: aspectul perceptual al ferestrelor. La origine, fereastra era un gol în perete, o deschizătură relativ mică, cu contur simplu, practicată în suprafaţa mare a peretelui. Aici apare un anumit paradox vizual, prin aceea că o zonă mică şi închisă de pe un fundal este menită a fi „figură". Totodată ea este fizic o gaură în perete şi trebuie să arate ca atare.

Avem poate aici explicaţia impresiei oarecum dezagreabile lăsate de acele ferestre moderne ce par simple spaţii decupate. Marginile goale de perete din jurul ferestrei par neconvingătoare. Faptul nu va surprinde dacă ne amintim că, deoarece perceptual conturul ţine de figură, fondul este nelimitat şi tinde să continue neîntrerupt dedesubtul figurii. Această soluţie nu este însă posibilă atunci cînd figura este o deschizătură adîncă, care, împiedică continuarea fondului. Astfel peretele trebuie să se întrerupă, dar n-are limită. Există mai multe mijloace de tratare a acestei dileme. Unul ni-l oferă tradiţionala cornişă. Cornişa nu este doar ornamentală, ci şi un mod de încadrare a ferestrei. Ea confirmă caracterul de figură al orificiului şi

furnizează o ieşire sub care se poate termina suprafaţa-fond a peretelui. O altă soluţie constă în mărirea deschizăturii ferestrelor, astfel încît peretele să se reducă la benzi înguste dispuse vertical şi orizontal. În arhitectura gotică, unde ceea ce rămîne din perete este adesea ascuns sub diverse decoraţii în relief, efectul tipic este o alternanţă de unităţi goale şi compacte, nici una din aceste categorii neconstituind clar figura sau fondul. O transformare chiar şi mai radicală găsim în arhitectura modernă, unde prin răsturnarea situaţiei perceptuale pereţii devin grilaje de bare orizontale şi verticale, prin care interiorul clădirii poate fi văzut ca un cub gol. Reţeaua de bare, un echivalent vizibil al scheletului de oţel, a devenit figura dominantă, apropiindu-şi contururile, pe cînd ferestrele fac parte din fondul gol ce continuă pe dedesubt. Figura 175 ilustrează schematic cele trei principii.

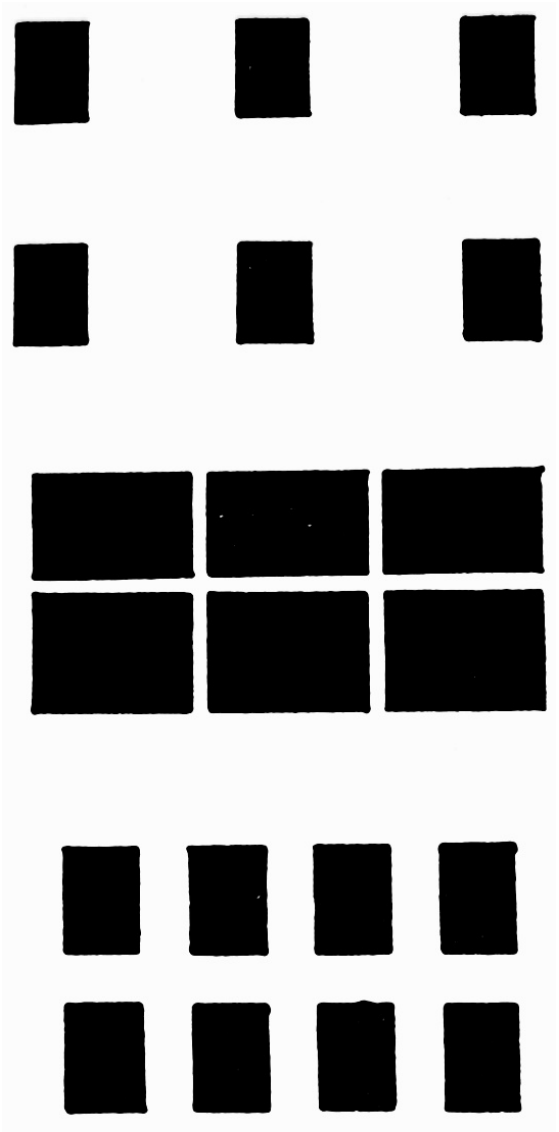


*Figura 175*

*Concavitatea în sculptură*

Regulile ce guvernează relaţia dintre figură şi fond se pot aplica de asemenea obiectelor tridimensionale, în special sculpturilor. Vom încerca să demonstrăm acest lucru doar pentru convexitate şi concavitate.

Chiar şi în pictură sau desen, convexitatea şi concavitatea apar nu numai în contururile liniare ale suprafeţelor, dar şi în suprafeţele ce mărginesc volume. Corpul uman este reprezentat mai ales prin forme ce ies în afară, pe cînd o peşteră e redată pe bună dreptate ca fiind concavă. Ceea ce am numit relieful în

adîncime al unei picturi poate fi concav, ca în spaţiul de cutie goală al unui interior olandez, sau convex, ca în unele tablouri cubiste care se dezvoltă dinspre margini către o proeminenţă din centru.

Evident, relaţiile figură-fond dintre volume pot fi percepute vizual numai dacă volumul exterior este transparent sau gol. Noi nu putem vedea interiorul cavităţii ce adăposteşte ochiul într-un cap omenesc, deşi, aşa cum s-a menţionat mai sus, au fost cazuri cînd sculptori orbi, nelegaţi de perceperea vizuală a suprafeţelor, au modelat mai întîi cavitatea oculară, introducînd apoi în ea o bilă de lut cei reprezenta ochiul. Vizual, o statuie şi spaţiul înconjurător pot fi considerate ca două volume adiacente — dacă într-adevăr dorim să concepem mediul ambiant ca volum şi nu ca simplu spaţiu gol, statuia părînd a monopoliza toate calităţile de figură. Statuia este volumul mai mic, încadrat; ea are textură, densitate, soliditate. La aceste calităţi perceptuale, practic întreaga artă sculpturală a adăugat convexitatea. Statuia este concepută ca un conglomerat de forme sferice sau cilindrice care ies în afară. Intruziunile în acest bloc masiv, sau chiar perforaţiile, sînt tratate ca interstiţii, deci ca spaţii goale între corpurile solide ce monopolizează suprafaţa exterioară. Este adevărat că, la fel ca pictorii, sculptorul arată interes pentru aceste spaţii negative, dar tradiţional ele joacă un rol mai mic în sculptură decît în pictură, chiar şi acolo unde fondul face parte dintr-o suprafaţă consistentă şi mărginită.

*Lorenzo Bernini - Ludovic al XIV lea (1669-170)*

Concavităţile apar pe alocuri, mai ales în sculptura elenistică, medievală, barocă şi africană. La statuia ecvestră al lui Ludovic al XIV-lea, sculptată de Bernini, buclele şi cutele ample adună aer în cavităţile lor. În aceste exemple, totuşi, cavităţile sînt atît de deplin subordonate convexităţii unităţilor majore încît ele cel mult constituie detalii mărunte. De-abia după 1910 sculptori ca Archipenko şi Lipchitz, iar mai tîrziu Henry Moore, au introdus limite şi volume concave, contrastînd cu convexităţile tradiţionale. Efectul poate fi prezis pe baza celor constatate în cazul imaginii din figura 168 *a*. Cavităţile şi orificiile iau caracterul unor protuberanţe, cilindri sau conuri pozitive, deşi goale. De fapt, nici nu pare corect să le numim goale. Interiorul lor arată deosebit de consistent, de parcă spaţiul ar fi dobîndit un fel de soliditate. Cavităţile par umplute cu bule de aer — o observaţie ce concordă cu regula potrivit căreia caracterul de figură implică o densitate sporită. Ca urmare, sculptura trece dincolo de limitele corpului său material. Spaţiul din jur, în loc să consimtă pasiv la eliminarea sa de către statuie, dobîndeşte un rol activ. El invadează corpul şi îşi anexează suprafeţele de contur al unităţilor concave. Rezultă aşadar că, aşa cum am observat în cazul relaţiilor bidimensionale dintre figură şi fond, spaţiu şi scluptura se află aici într-o interacţiune pronunţat dinamică. Agresivitatea formelor convexe şi comprimarea pasivă din concavităţi sînt reprezentate prin săgeţile din figura 176. În *c* vedem o imagine ce ar putea fi secţiunea unei sculpturi moderne, proeminenţele tinzînd spre afară, pe cînd spaţiul înconjurător invadează concavităţile.

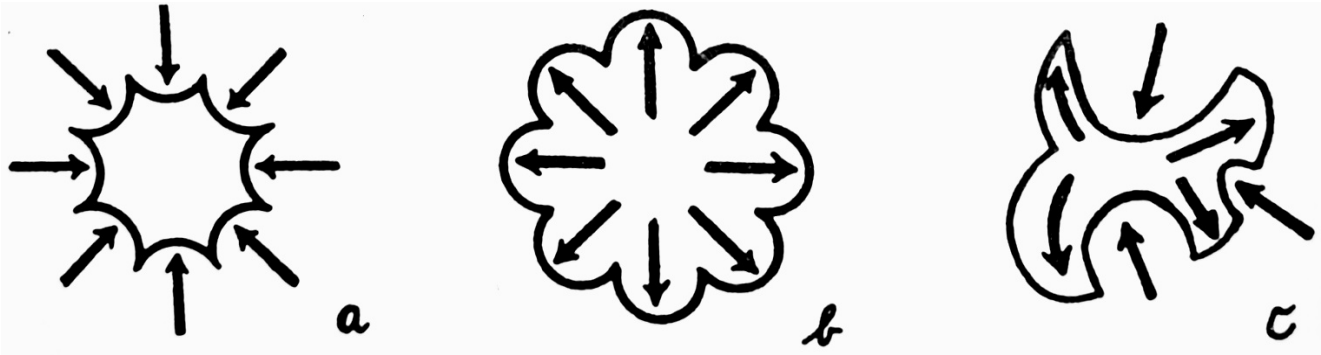



*Figura 176*

Este tentat să ne imaginăm că această extindere îndrăzneaţă a universului sculptural a devenit posibilă odată cu apariţia avionului de pasageri. Trăim într-o epocă în care experienţe kinestezice intense ne-au învăţat că aerul este o substanţă materială asemănătoare pămîntului, pietrei sau lemnului, un mediu care nu numai că susţine corpuri grele, dar le şi apasă puternic, un mediu de care ne putem izbi ca de o stîncă.

Tradiţional, statuia era imaginea unei entităţi autonome, izolată într-o ambianţă inexistentă şi singură posesoare a întregii activităţi. Comparînd modurile în care Maillol şi Moore tratează un subiect similar (figura 177) observăm că convexitatea generală a formelor din sculptura lui Maillol păstrează un element activ, în ciuda subiectului în esenţă pasiv. Figura pare să se întindă şi să se înalţe, în lucrarea lui Moore, o calitate pasivă şi receptivă se obţine nu numai prin atitudinea femeii, dar, şi mai izbitor, prin concavitatea formei. Astfel figura ajunge să întruchipeze efectul unei forţe exterioare care invadează şi apasă substanţa materială. Masculinităţii tradiţionale a formei în sculptură i s-a adăugat un element feminin — un aspect specific al temei mai generale a activităţii şi pasivităţii.

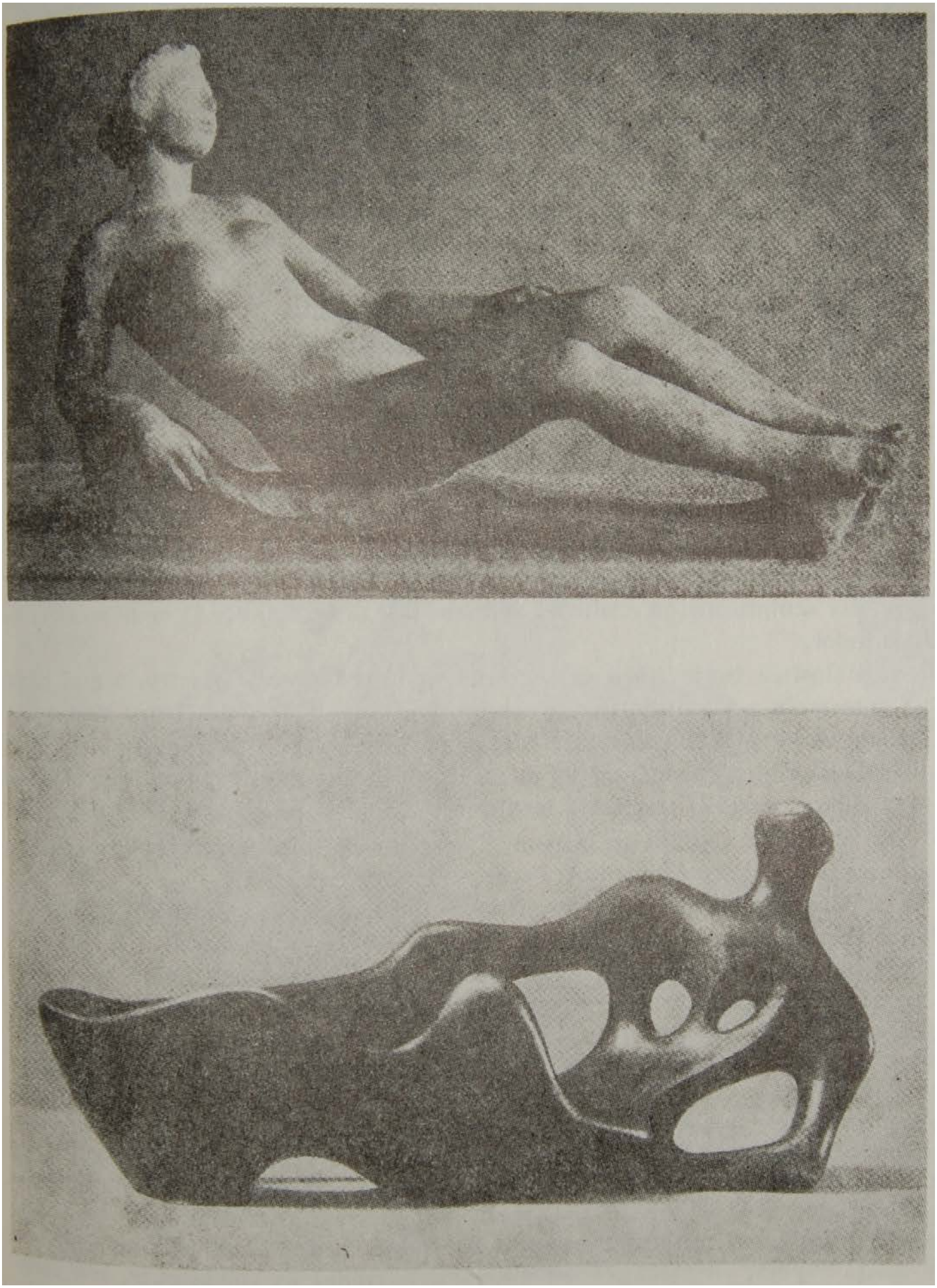


*Figura 177*

MAILLOL, Nud odihnindu-se, *1912*. HENRY MOORE, Figură înclinată, *1945*.

S-a menţionat că convexitatea dă statuilor un caracter de autonomie, de independenţă. Se naşte de aici o problemă în cazul combinaţiilor de sculpturi cu alte sculpturi sau cu elemente arhitectonice. Grupurile sculpturale de figuri umane, cu excepţia celor contopite într-un singur bloc, n-au depăşit niciodată prea mult stadiul de simple şiruri compuse din unităţi izolate sau de grupare liberă, în felul celei folosite de actori şi de dansatori. Pentru a se obţine îmbinarea cît de cît intimă a operelor sculpturale cu clădirile, aceastea din urmă trebuie să ofere concavităţile nişelor.

Folosirea concavităţii în sculptura modernă pare a permite o mai bună adecvare reciprocă a unităţilor. Un grup familial sculptat de Henry Moore prezintă un bărbat şi o femeie aşezaţi alături şi ţinînd un copil. Pîntecele scobite fac din cele două figuri şezînde un fel de buzunar amplu. În această cavitate umbrită spaţiul pare tangibil, stagnant, încălzit de căldura corpului. În mijlocul lui se află în siguranţă copilul, ca într-un pîntece moale, bine căptuşit. Convexitatea corpului se acordă cu concavitatea spaţiului ce-l conţine.

*Moore Henry – Grup familial (1945)*

*Henry Moore - Coiful nr.2 (1952)*

Volumul gol ca element admis în sculptură a adus la lucrări în care blocul de material se reduce la o cochilie ce înconjoară un corp central de aer. *Coiful* lui Moore, un cap vid, ar permite unui vizitator liliputan să pătrundă în interiorul unei sculpturi. Mai recent, sculptorii au încercat să ofere asemenea trăiri privitorilor de statură normală. Arhitectura, desigur, a avut totdeauna de-a face cu interioare goale. Concavitatea bolţilor şi arcelor face ca spaţiul intern să preia funcţia pozitivă de figură, în felul unei puternice prelungiri a vizitatorului uman, care se simte astfel capabil să umple încăperea cu prezenţa sa ce creşte şi se dilată. Portalele bisericilor medievale par să-i tragă înăuntru pe credincioşi prin forma lor convergentă. Vedem în figura 178 cum arhitectul baroc Borromini a folosit contrapunctul convexitate-concavitate pentru a însufleţi forma arhitecturală. Deasupra rotundului scobit al zidului împrejmuitor se înalţă cupola, ale cărei proeminenţe sînt la rîndul lor compensate, la o scară mai mică, de nişele din lanternă. Spaţiul exterior pare a reacţiona la expansiunea viguroasă a clădirii muşcînd jucăuş, ici şi colo, din masivitatea solidului.

*Figura 178*

FRANCESCO BORROMINI; *Capela Sf. Ivo, Roma, c. 1650.*

*De ce vedem adîncimea?*

Trecînd de la relaţia limitată figură-fond între două planuri la cazul mai general al eşalonării mai multor obiecte vizuale frontale, ne dăm seama că avem de-a face cu o situaţie specială de subdivizare. În organizarea figurilor plane se constată că subdivizarea are loc atunci cînd o combinaţie de părţi autonome oferă o imagine structural mai simplă decît întregul nedivizat. Această regulă se meţine nu numai pentru a doua dimensiune, ci şi pentru a treia. Zone amplasate fizic în acelaşi plan structural se despart în adîncime şi iau o configuraţie de figură-fond pentru că simplitatea sporeşte atunci cînd unilateralitatea conturului este categoric şi cînd fondul poate fi văzut continuînd sub figură fără întreruperi.

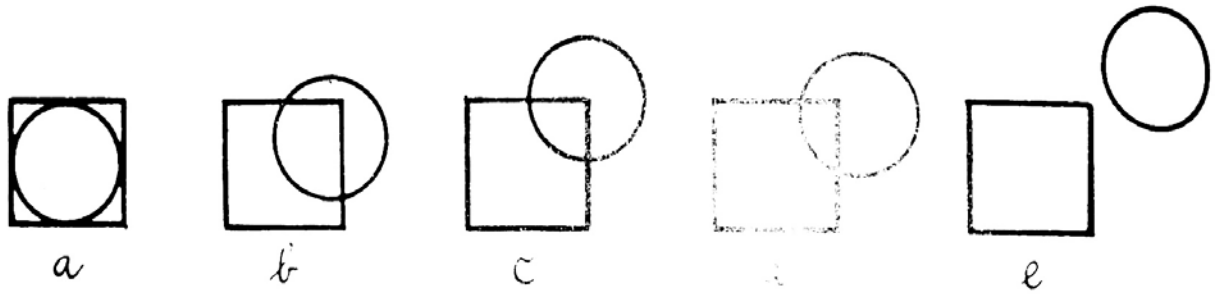



*Figura 179*

În figura 179, *a* apare ca un cerc încadrat într-un pătrat, deşi imaginea respectivă ar putea fi o proiecţie a două figuri, una situată la o oarecare distanţă de cealaltă. Imaginea se menţine în plan deoarece este puternic unificată : centrele cercului şi pătratului coincid, iar diametrul cercului este egal cu latura pătratului. Situaţia este mult diferită în *b* şi *d,* unde cele două componente sînt mult mai autonome. De fapt, ele tind să se desprindă una de cealaltă în adîncime, această separare eliberîndu-le de combinaţia nesatisfăcătoare existentă în proiecţia plană. Tendinţa este mai slabă în *c,* unde structura proiectivă are o anumită simplitate: centrul cercului coincide cu unul din colţurile pătratului, apărînd astfel o simetrie pe diagonala pătratului. În *e* separarea este completă: ambele forme îşi etalează simplitatea, fără să se stînjenească reciproc. Scăzînd tensiunea, tendinţa de separare în adîncime nu mai poate fi observată. În orice caz, amplasarea relativă în adîncime a cercului şi pătratului este acum nedefinită.

Atît timp cît ochiul priveşte aceste figuri, aşezarea lor în planul frontal nu se schimbă; ea este controlată de configuraţia de stimuli de pe retină. Această configuraţie nu determină totuşi amplasarea în adîncime. Ca proiecţie ea poate reprezenta figuri sau părţi de figuri situate la orice diatanţă de ochi. Cea de-a treia dimensiune este aşadar o „cale a libertăţii", care permite modificări în sensul unei structuri mai simple. Dacă desprinderea sporeşte simplitatea, separarea în adîncime se poate realiza fără nici o modificare a imaginii proiective.

Avem acum un răspuns la întrebarea „De ce vedem adîncimea?" Acest răspuns poate părea ciudat. Cîtă vreme privim lumea fizică, tridimensionalitatea vederii nu pare să creeze probleme — pînă în clipa cînd ne reamintim că sursa optică a tuturor experienţelor noastre vizuale este proiecţia bidimensională de pe retină. Aceasta nu înseamnă că experienţa vizuală este mai ales bidimensională. Ea nu este aşa, dar faptul, ca atare, trebuie explicat.

Utilitatea percepţiei tridimensionale este evidentă în cazul oamenilor şi animalelor, care trebuie să se orienteze în lumea fizică din jur. Totuşi cauza finală este un lucru, iar cauza directă un alt lucru. Ne întrebăm: Cum se realizează percepţia adîncimii? Răspunsul este foarte important pentru artistul preocupat să creeze reprezentări vizuale pe o suprafaţă plană, căci în cazul său toate indiciile de ordin fizic, despre a căror eficacitate vom avea ocazia să vorbim, proclamă că ochii au de-a face cu o suprafaţă. Aşadar impresia de adîncime trebuie furnizată de pictura însăşi.

Artistul înţelege că nu poate conta pur şi simplu pe ceea ce ştie spectatorul despre lumea fizică. Cunoştinţe de acest fel trebuie totdeauna reformulate cu mijloace vizuale pentru a avea eficacitate artistică şi sînt uşor subminate de contraprobele perceptuale. Dacă privim o hartă a Statelor Unite vedem că un colţ

din Wyoming acoperă un colţ din Utah şi că partea de sus a Nebraskăi se află sub un colţ al statului Colorado. Deşi ştim că lucrurile nu stau aşa, nu ne putem împiedica să le percepem astfel. Care sînt factorii vizuali ce redau adîncimea?

Principiul de bază al percepţiei adîncimii derivă din legea simplităţii şi ne spune că *o imagine apare ca fiind tridimensională atunci cînd poate fi văzută ca proiecţie a unei situaţii tridimensionale structural mai simplă decît cea bidimensională*. Figura 179 ne-a prezentat acest principiu în acţiune.

*Adîncime prin suprapunere*

Atît timp cît contururile se ating ori se întretaie, dar nu se întrerup reciproc, efectul spaţial este slab sau absent. Totuşi, atunci cînd una din componente elimină în fapt o parte din cealaltă, ca în figura 180 a, impulsul perceptual de a vedea o suprapunere devine irezistibil, căci el serveşte la întregirea formei incomplete.

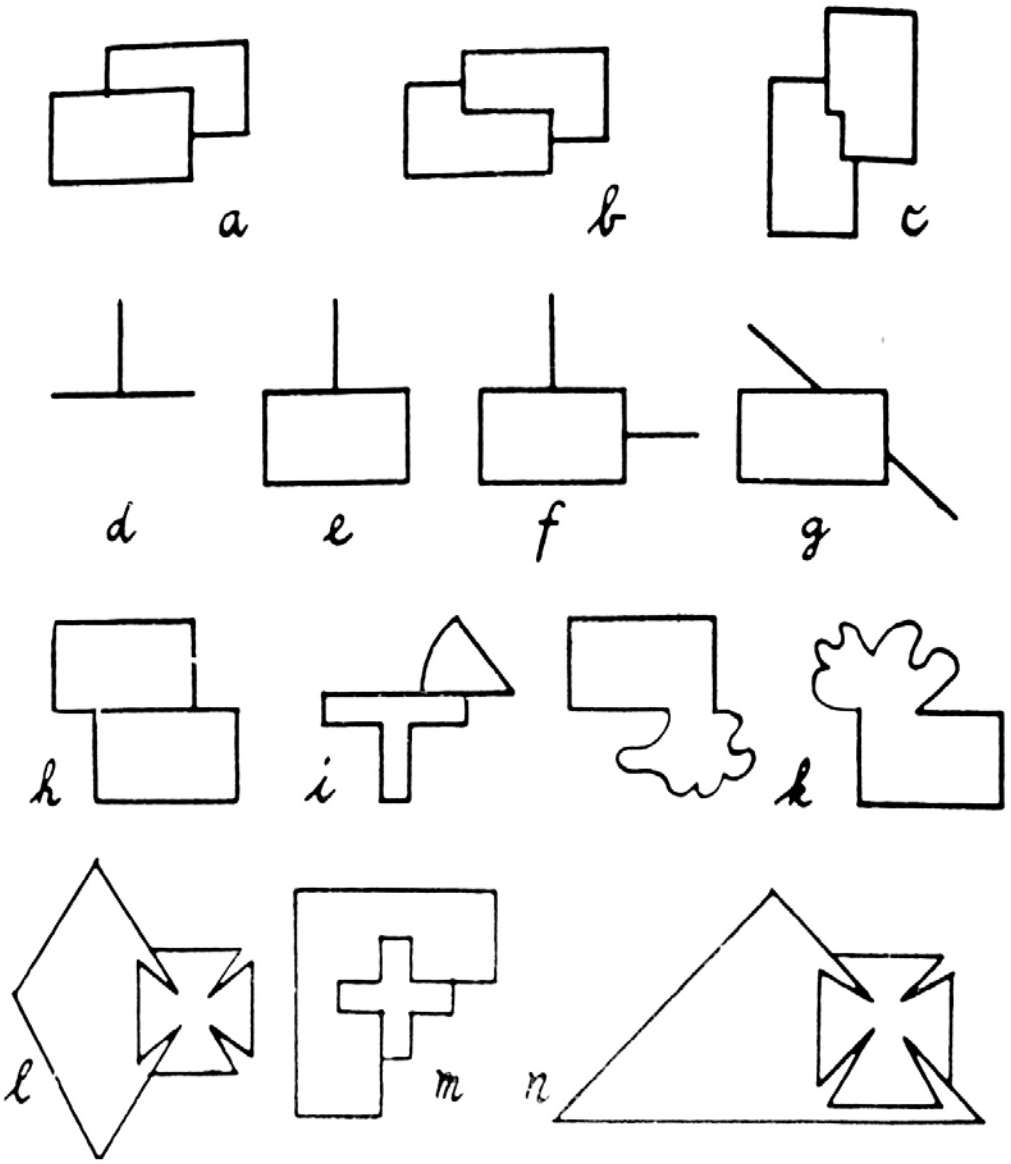



*Figura 180*

Această afirmaţie implică o premisă importantă, şi anume că în figura 180 *a* forma de sus este văzută ca un dreptunghi incomplet. Dar de ce se întîmplă aşa? In sine, ea este o formă de L, şi ar putea fi proiecţia unei situaţii fizice în care o formă de L e alăturată unui dreptunghi sau se află în faţa ori în spatele acestuia.

Şi totuşi cu greu putem vedea altceva decît un dreptunghi întrerupt. Pentru a explica fenomenul trebuie să stabilim în ce condiţii formele ne apar incomplete.

Dacă unul din două obiecte vizuale contigue are forma cea mai simplă posibilă în împrejurările date, iar celălalt poate fi simplificat prin completare, primul îşi va apropia linia de despărţire vizuală. În figura 180 a, dreptunghiul nu poate deveni mai simplu, dar forma de L poate. Atunci cînd dreptunghiul anexează linia despărţitoare, cealaltă formă rămîne fără margine, fiind obligată să continue pe sub figura vecină. De aceea ea e văzută ca parţial ascunsă, deci incompletă. Această ascundere oferă figurii incomplete o anumită libertate, un paravan în spatele căruia să se poată întregi.

Este tentant să căutăm criteriul suprapunerii în condiţiile locale în care se întîlnesc obiectele vizuale. Cele două contururi din figura 180 *a* se întîlnesc în două puncte, din care o linie merge mai departe, iar cealaltă se opreşte. Nu este oare această unică deosebire un temei suficient pentru a denumi a doua linie ca ascunsă şi prima ca suprapusă? Helmholtz considera că da. În 1866 el scria: „Simplul fapt că linia de contur a obiectului acoperitor nu-şi schimbă direcţia acolo unde ea atinge conturul obiectului din spate ne permite în general să diferenţiem obiectele între ele." Mai recent, Philburn Ratoosh a formulat această condiţie în termeni matematici, afirmînd că ea este hotărîtoare în toate cazurile. „Interpunerea poate oferi un indiciu numai în punctele de întîlnire a contururilor celor două obiecte." Obiectul cu contur continuu este văzut ca afîndu-se în faţă. Ratoosh ne mai spune: „Ce se întîmplă într-un punct de intersecţie nu depinde de ce se întîmplă în celălalt."

Avem aici ceea ce constituie de fapt o trăsătură structurală importantă. Regula prezice corect că acea unitate al cărui contur este întrerupt se va situa în spate în figura 180 *a,* pe cînd în *b* condiţiile locale duc la o situaţie ambiguă, conflictuală, fiecare unitate acoperind-o pe cealaltă într-un loc şi fiind acoperită de ea în altul. Un exemplu edificator (*c*) ne-a fost furnizat de James J. Gibson. Aici ambele versiuni spaţiale ar putea genera un dreptunghi complet în spate şi unul ciuntit în faţă; totuşi, unitatea al cărui contur nu se întrerupe în punctul de intersecţie ne apare ca fiind în faţă.

Este foarte adevărat că factorul „formă coerentă" este decisiv în majoritatea cazurilor, dar pare improbabil ca numai ce se întîmplă în două puncte separate să determine situaţia spaţială a întregii imagini. În figurile oarecum înrudite 180 *d-g* observăm că ceea ce se întîmplă în punctele de intersecţie depinde de context, în *d* şi *e* linia întreruptă nu vădeşte o tendinţă spontană de a continua pe sub obstacol. În *f* există o uşoară tendinţă spre tridimensionalitate, legată direct de faptul că cele două linii întrerupte nu sînt independente una de alta, ci pot fi văzute ca părţi ale unui întreg unghiular. În *g,* unde regula formei coerente susţine legătura dintre cele două linii, acestea fuzionează clar în una singură, care continuă sub dreptunghi. Desigur, figurile 180 *d-g* nu satisfac condiţia lui Ratoosh, dar *h* şi *i* o satisfac. Conform regulii, situaţia contradictorie din punctele de intersecţie ar trebui să genereze o ambiguitate spaţială, ca în *b.* Nu există, totuşi, nici o urmă de tridimensionalitate. Dacă s-ar afirma că aceste exemple nu se referă la problema noastră deoarece ele nu prezintă suprapuneri, s-ar inversa termenii problemei, căci e vorba tocmai de definirea condiţiilor în care percepem suprapunerea. Figura 180 *h* se poate naşte foarte uşor din îmbucarea a două elemente decupate din forma *k.*

Figurile *l, m* şi *n* arată că e posibil să se construiască imagini în care unitatea cu contur întrerupt tinde să se afle deasupra. Să notăm că efectul apare cel mai puţin convingător atunci cînd ne concentrăm asupra conturului comun şi cel mai pronunţat atunci cînd privim imaginea în ansamblu, permiţînd astfel structurii totale să-şi exercite influenţa. Efectul Helmholtz-Ratoosh este puternic contracarat de forma simplă, completă a unităţii conturului său. Se demonstrează astfel că structura întregului poate răsturna efectul unei configuraţii locale.

În general, totuşi, regula contururilor ce se intersectează este foarte utilă în prevederea efectului perceptual, mai ales dacă, aşa ca în desenul după *Îngerul păzitor* al lui Paul Klee (figura 181), ea e susţinută de alţi factori figură-fond acţionînd în acelaşi sens. Obersăvăm, totuşi, că convexitatea lui *a* se opune acoperirii prin *d*. Alte ambiguităţi pot fi studiate în cazul elementelor *d* şi *c*.

Suprapunerea este utilizată cu mult succes pentru a crea o succesiune de obiecte vizuale pe dimensiunea adîncimii atunci cînd construcţia spaţială a imaginii nu dispune de alte mijloace perspectivale. Fenomenul a fost observat încă din antichitate.

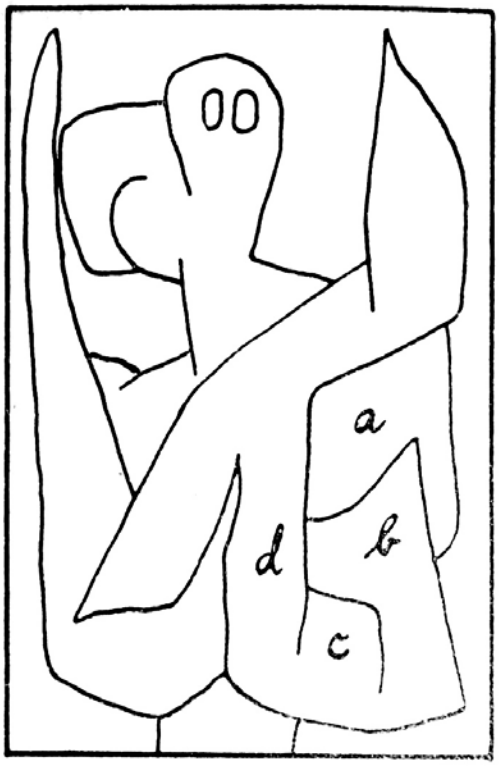



*Figura 181*

Sofistul grec Filostrat notează în descrierea unei picturi: „Abilul artificiu al pictorului este încîntător. Înconjurînd zidurile cu oameni înarmaţi, el îi pictează astfel încît unii se văd în întregime, alţii au picioarele ascunse, alţii apar numai de la brîu în sus, apoi numai busturi, numai capete, numai coifuri şi, în sfîrşit, numai vîrfurile lăncilor. Aceasta, fiul meu, se poate înfăptui prin *analogie*, căci problema este de a înşela privirile ce se îndepărtează o dată cu planurile din ce în ce mai adînci ale picturii." (Prin analogie Filostrat înţelegea, se pare, arta de a completa părţile ascunse ale unui obiect pe baza similarităţii cu cele vizibile.) Ghidarea privirilor pe un traiect ce duce din faţă spre înapoi este evidentă în figura 182, în care suprapuneri judicioase asigură fiecărui obiect locul său pe scara amplasărilor spaţiale, de la bărbatul cu vîsla în mînă

spre copil, mamă, pupa bărcii, apă şi ţărmul din spate. E bine cunoscut rolul generator de spaţiu al suprapunerii în peisajele chinezeşti. Aşezarea relativă a norilor sau a piscurilor muntoase se stabileşte vizual prin suprapuneri, iar volumul unui munte este adesea conceput în formă de trepte sau eşaloane. Curbura complexă a solidului se obţine astfel printr-un fel de „integrală" bazată pe însumarea planurilor frontale.

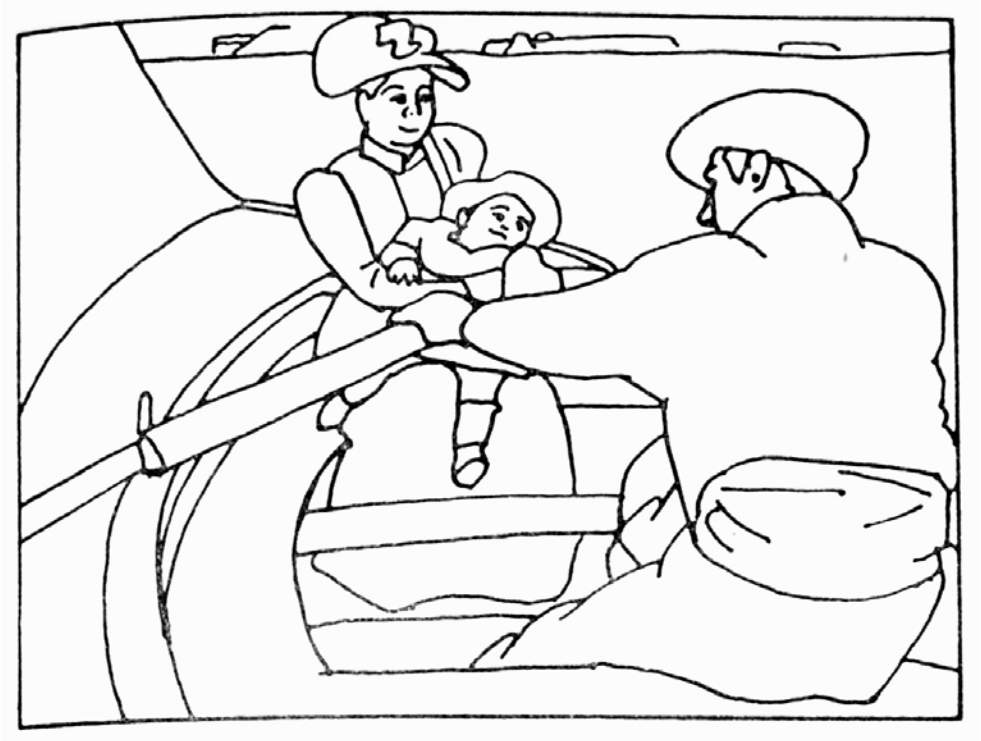


*Figura 182*

*Marry Cassatt – Plimbare cu barca (1893-1894)*

Efectul perceptual al suprapunerii este destul de puternic pentru a elimina deosebirile fizice reale de distanţă. Hertha Kopfermann a desenat componentele unei imagini pe mai multe plăci de sticlă şi le-a aranjat una în faţa alteia, astfel încît privitorul să vadă imaginea completă printr-un orificiu de observaţie. Dacă placa *a* (figura 183), înaltă de circa 12 cm, este privită de la o depărtare de circa 2 metri, iar *b* se află la 2,5 cm în faţa lui a, combinaţia văzută nu corespunde realităţii fizice: triunghiul mai mare ne apare ca suprapus celui mai mic (*c*). Aceasta se întîmplă chiar dacă privitorul sesizează prompt situaţia fizică corectă atunci cînd cele două componente îi sînt arătate separat pe cele două plăci.

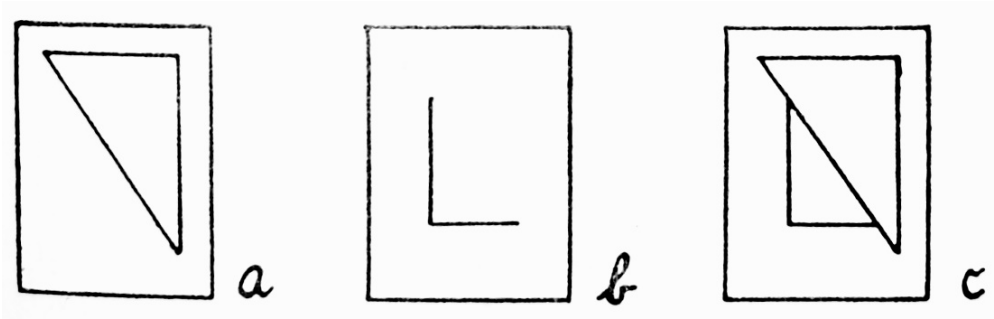



*Figura 183*

În fine, trebuie să amintim că ascunderea prin acoperire creează totdeauna tensiune vizuală. Noi sesizăm strădania figurii ascunse de a ieşi dintr-o situaţie ce îi afectează integritatea. Avem aici un procedeu folosit de artişti pentru a da operelor lor dinamica dorită. Dacă nu se cere tensiune, artistul evită suprapunerile; iar cum orice suprapunere duce la complicaţii structurale, în fazele de început ale concepţiei vizuale obiectele sînt de regulă aliniate în plan, fără să se stînjenească reciproc. Tot astfel, dacă în cadrul experimentelor subiecţii trebuie să reproducă din memorie o imagine pe care au văzut-o, ei tind să elimine suprapunerile şi, deci, să simplifice imaginea.

*Transparenţa*

Un caz special de suprapunere îl constituie transparenţa. Aici acoperirea este numai parţială, în sensul că obiectele vizuale apar ca acoperindu-se reciproc însă obiectul acoperit rămîne vizibil în spatele celui acoperitor. Este necesar în primul rînd, să distingem între transparenţa fizică şi transparenţa perceptuală. Transparenţa fizică se obţine atunci cînd o suprafaţă acoperitoare permite în suficientă măsură trecerea luminii, lăsînd vizibilă imaginea de sub ea. Vălurile, filtrele, aburii — toate acestea sînt transparente din punct de vedere fizic. Totuşi transparenţa fizică nu înseamnă neapărat şi transparenţă perceptuală. Dacă ne punem ochelari coloraţi, care acoperă întregul cîmp vizual, nu vedem o suprafaţă transparentă în faţa unei lumi colorate normal, ci o lume verzuie sau fumurie. Tot astfel, nu vedem un strat transparent ce acoperă o pictură, atunci cînd s-a aplicat un verniu. Ciorapii de nailon transparenţi nu sînt văzuţi ca atare; culoarea şi textura lor se contopesc cu cele ale picioarelor.

Conchidem deci că, dacă forma unei suprafeţe transparente fizic coincide cu forma fondului, nu se observă o transparenţă. Nu se observă o transparenţă nici atunci cînd o bucată de material transparent acoperă un fond omogen. Pentru a avea transparenţă sînt necesare trei planuri. Pe de altă parte, efecte de transparenţă perceptuală ca acelea din figura 184 se pot obţine fără materiale transparente fizic. Studenţii în arte învaţă să obţină transparenţe frapante cu ajutorul unor vopsele sau hîrtii colorate opace. Josef Albers

prezintă cîteva exemple frapante în lucrarea sa *Interacţiunea culorii* (Interaction of Color). Întrebarea este deci: în ce condiţii ia naştere transparenţa perceptuală?

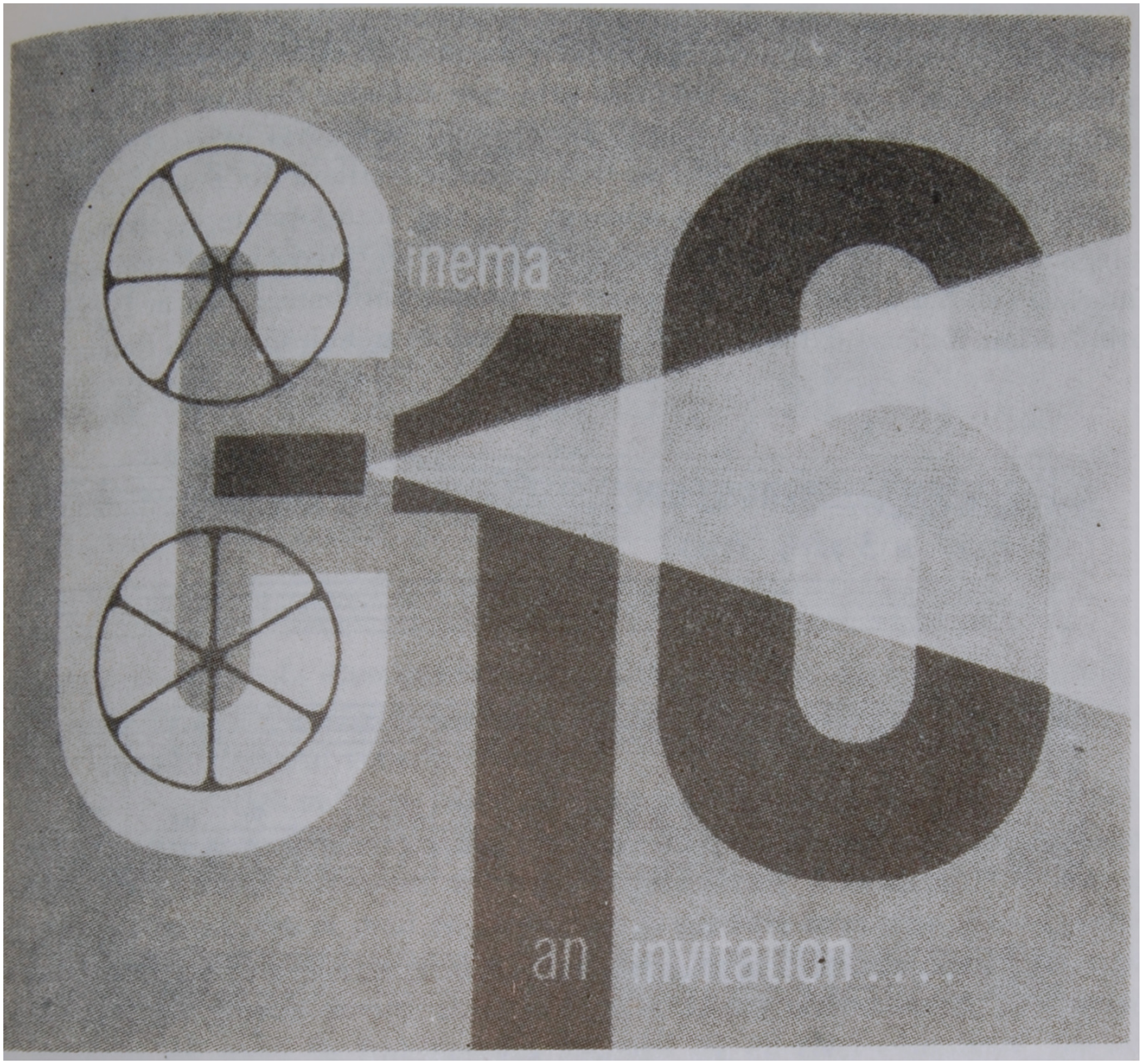



*Figura 184*

Folosind trei bucăţi de hîrtie colorată — roşie, albastră şi purpurie — construim imaginile din figura 185 pe o foaie de hîrtie albă. Observăm o transparenţă puternică în *c*, o oarecare transparenţă în *b*, nici un fel de transparenţă în *a*. Este evident că aici condiţiile formale sînt identice cu cele ce guvernează suprapunerea; *c* produce o separare marcată a celor două obiecte în adîncime, *b* o oarecare separare, *a* nici o separare. Aşadar, suprapunerea formelor este o precondiţie a transparenţei, o condiţie perceptuală necesară, dar nu şi suficientă.

În figura 185 c, regula simplităţii ne spune că vom vedea două pătrate ce se intersectează, şi nu două hexagoane foarte neregulate încadrînd un patrulater la fel de neregulat. Aici subdivizarea produce două, nu trei componente, căci pătratele sînt cele mai simple şi cele mai regulate figuri disponibile. Pînă acum ne-am aflat într-un domeniu cunoscut. Totuşi prezenţa a trei culori diferite rezistă acestei soluţii, făcînd-o de fapt imposibilă, afară de cazul cînd relaţia dintre culori va satisface o altă condiţie. Culoarea porţiunii de

suprapunere trebuie văzută ca o combinaţie a celorlalte două, sau măcar ca foarte apropiată de o asemenea combinaţie. În fond, purpuriul este o combinaţie de roşu şi albastru. Dacă se îndeplineşte această condiţie, suprafaţa respectivă se desface în cele două componente corespunzînd celorlalte două culori şi face astfel posibilă o subîmpărţire după cea mai simplă formă.

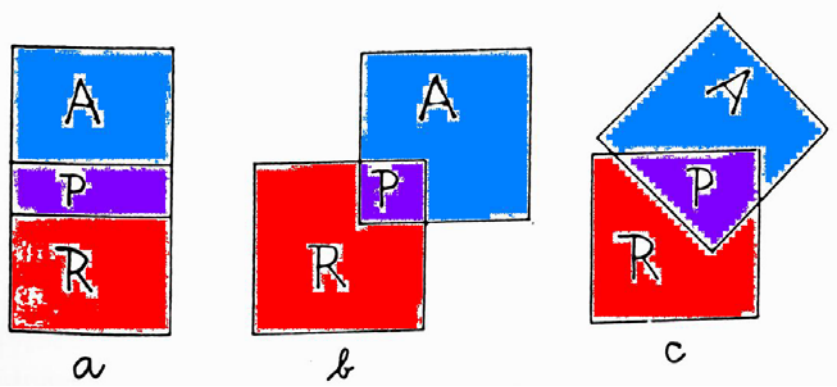



*Figura 185*

Dacă privim aria de suprapunere printr-un orificiu care exclude restul imaginii, nu vedem nici o transparenţă. Transparenţa este deci generată în întregime de context, ea fiind un artificiu prin care culoarea satisface cerinţele ce rezultă dintr-un conflict între forme. Mecanismul structural care acţionează aici va apărea mai clar dacă ne referim la o aplicaţie similară din muzică. Toate sunetele ce ajung în ureche la un moment dat sînt transformate de timpan într-o singură vibraţie complexă, trebuind redisociate de mecanismul analizator din urechea internă atunci cînd e nevoie. În muzica polifonică, cum ar fi exemplul din Adrian Willaert dat mai jos (figura 186), vocile trebuie auzite ca linii melodice separate; de aceea, în fiecare moment sunetul unitar ce ne parvine este disociat în componentele sale pentru a satisface cerinţele structurale impuse de contextul orizontal. În muzica armonică, pe de altă parte, cum este pasajul din Wagner reprodus aici (figura 187), grupuri de sunete se aud ca o secvenţă de acorduri complexe, deoarece contextul nu cere disocierea în tonuri separate. Astfel în muzică structura formei în dimensiunea temporală determină dacă sunetul emis într-un punct dat se va subdivide sau nu în elementele sale. Contextul spaţial face acelaşi lucru în domeniul vederii.

Am observat că culoarea zonei de suprapunere trebuie să se apropie de o combinaţie vizuală a celorlalte două. Totuşi există o anumită toleranţă în privinţa acestei reguli. Artiştii moderni au făcut experimente, contrapunînd forma şi culoarea pentru a vedea ce grad de abatere de la condiţia cromatică optimă poate fi contracarat prin tendinţa formei spre subdivizare şi viceversa. Acest lucru se poate stabili atît pentru nuanţă cît şi, mai ales, pentru strălucirea ei. În funcţie de luminozitatea zonei de transparenţă obţinem fie un efect cumulativ, fie un efect substractiv al amestecului de lumini. Dacă zona este relativ luminoasă, vedem ceva semănînd cu două pete de lumină colorată, proiectate pe un ecran şi suprapunîndu-se parţial. Aria de suprapunere reflectă cam tot atîta lumină cît celelalte două împreună. Pe de altă parte, în situaţia creată de desenator în figura 184, cifrele negre reduc mai pronunţat albeaţa luminii proiectate decît fundalul cenuşiu.

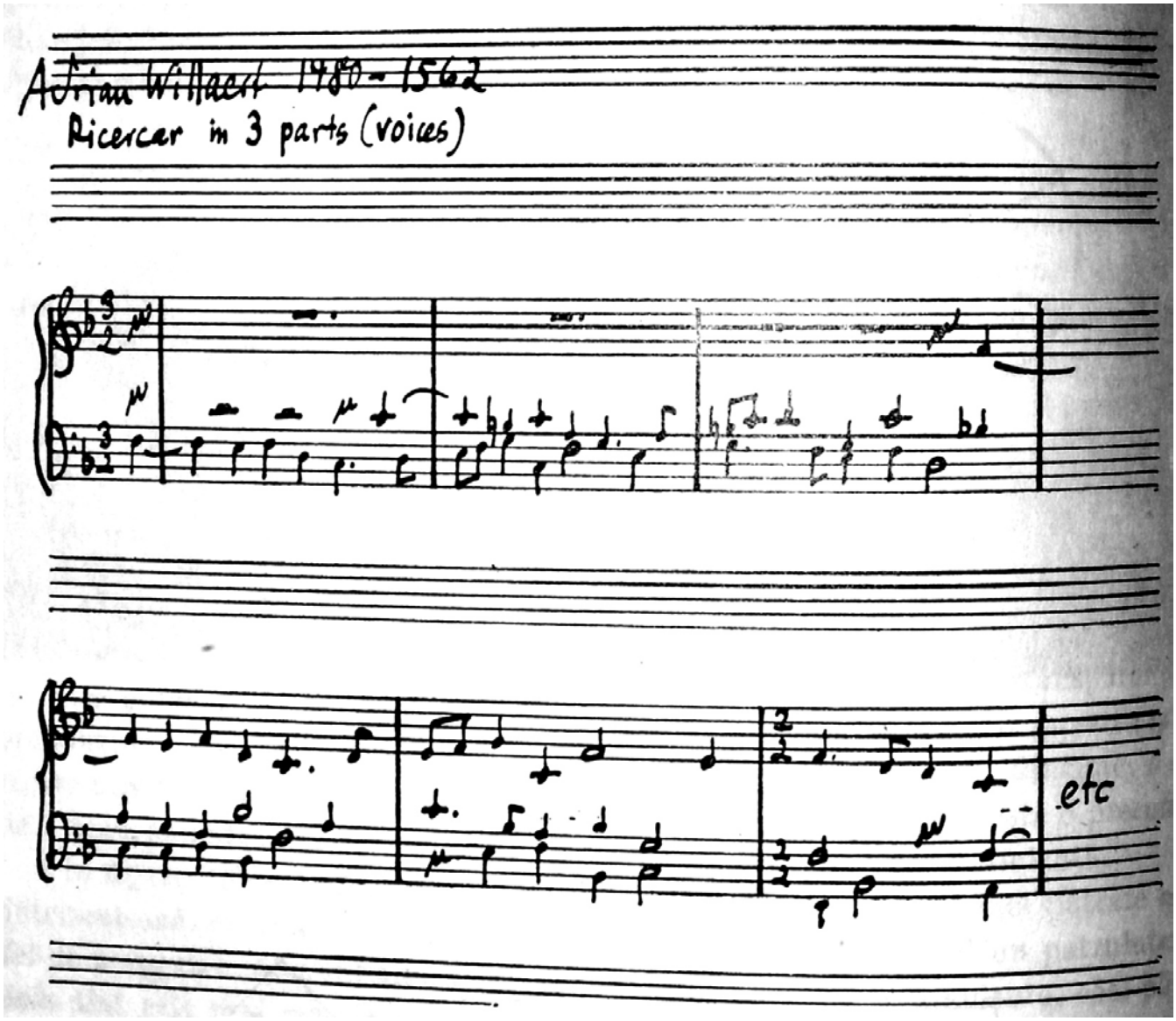



*Figura 186*

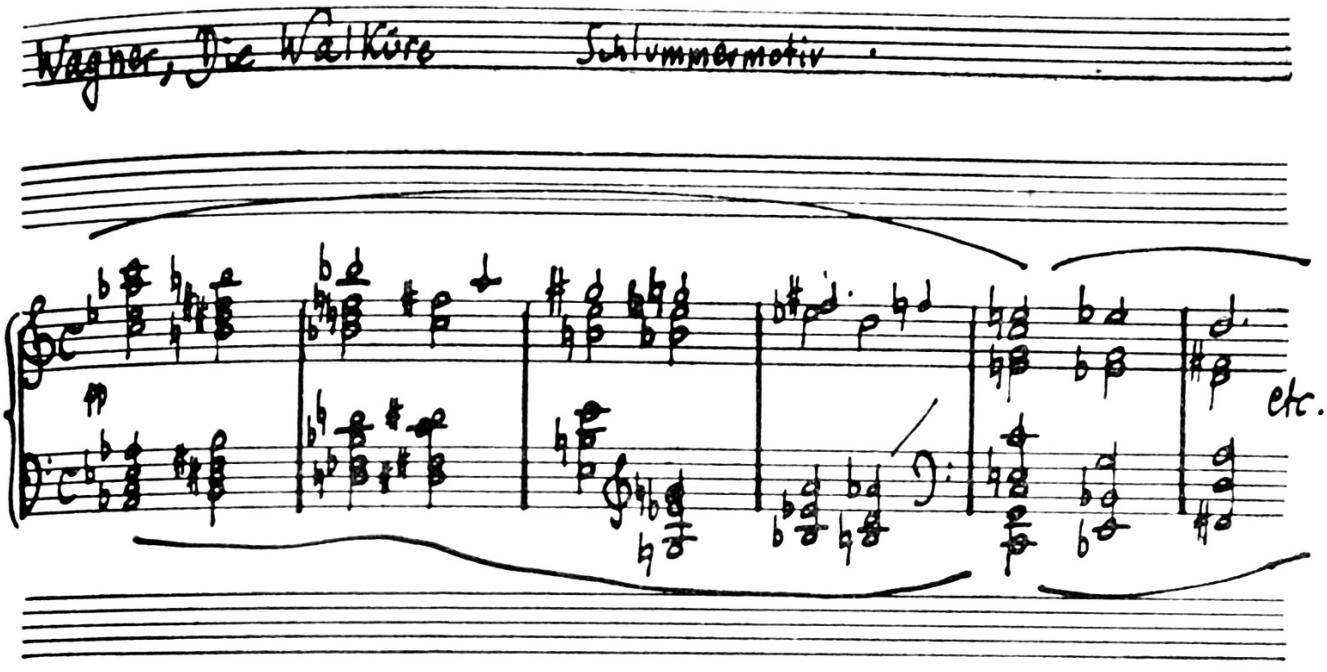



*Figura 187*

Luminozitatea zonei de transparenţă este de asemenea unul dintre factorii ce ne ajută să stabilim care dintre formele concurente se vede ca situată în faţă. Experimentele lui Oyama şi Morinaga sugerează că atunci cînd subiecţii privesc o dungă albă intersectată de una neagră, dunga albă tinde să apară în faţă dacă zona de transparenţă este gri deschis, şi în spate dacă zona centrală este gri închis. Aceasta înseamnă că un grad mai mic de luminozitate susţine o formă frontală neîntreruptă. Se poate menţiona aici că transparenţa nu este neapărat limitată la două forme. În figura 184 relaţia de transparenţă dintre literele negre şi raza de lumină creează prin inducţie o transparenţă adiţională a razei în raport cu fondul cenuşiu. În fine, un efect slab de transparenţă se poate obţine fără ajutorul culorii sau luminozităţii, prin simpla forţă a formelor în sine. În desenul liniar al unui „cub de sîrmă" (figura 188), de pildă, percepem o netă reprezentare dublă a suprafeţelor, o parte anterioară sticloasă apărînd în ambele cazuri transparent în faţa celei posterioare. Efectul poate fi studiat şi în cîteva din desenele lui Josef Albers.

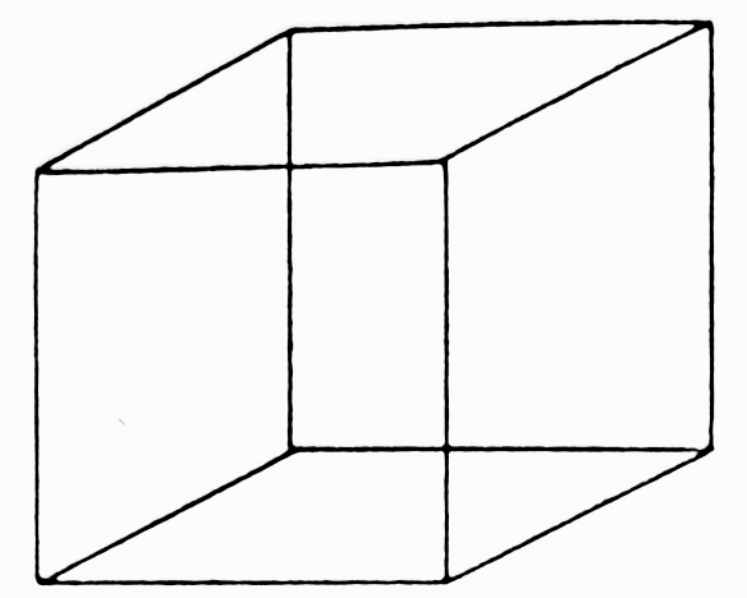


*Figura 188*

Transparenţa bazată numai pe relaţii de formă se percepe de asemenea în pictură şi sculptură atunci cînd volumele corpului uman se străvăd prin cutele veşmintelor. Două sisteme de forme, relieful membrelor şi relieful faldurilor, se intersectează în acest caz, luînd naştere o subdivizare a reliefului unitar prezentat realmente de către pictor sau sculptor. Cele două sisteme sînt suficient de organizate în sine şi suficient de discordante între ele pentru a crea o diferenţă de adîncime ca soluţie a conflictului formelor. Privind relieful de marmură al unor sculpturi greceşti clasice, cu greu putem crede că vedem o singură suprafaţă şi nu un corp învelit într-o ţesătură suplă de piatră.

Pentru a evita orice confuzie, termenul de „transparenţă" trebuie aplicat doar atunci cînd artistul într-adevăr urmăreşte un efect de „străvedere". Ideea că două corpuri pot apărea în acelaşi loc este rafinată şi se întîlneşte doar în stadiile de vîrf ale dezvoltării artistice, de pildă, în perioada Renaşterii. Artiştii moderni, printre care cubiştii, în special Paul Klee şi Lyonel Feininger, au folosit procedeul pentru a dematerializa substanţa fizică şi a întrerupe continuitatea spaţiului. O asemenea mentalitate este foarte departe de cea a troglodiţilor din paleolitic sau a băştinaşilor australieni, ale căror picturi au fost comparate de Siegfried Giedion cu operele artiştilor moderni. Giedion interpretează greşit două caracteristici, — suprapunerea

corpurilor sau liniilor şi redarea simultană a interiorului şi exteriorului — dintre care nici una nu are de-a face cu transparenţa.

*Deformările generează spaţiu*

Pînă acum cea de-a treia dimensiune a fost discutată mai ales ca variabilă a distanţei în amplasarea obiectelor vizuale. Obiectele se aflau unul în spatele altuia sau unul în faţa altuia, dar în sine nu participau realmente la a treia dimensiune. Deşi unele dintre ele erau reliefuri şi nu suprafeţe plane, ele se conformau unor planuri orientate frontal, perpendiculare pe linia de vedere a observatorului.

Obiectele pot beneficia de a treia dimensiune pe două căi: înclinîndu-se faţă de planul frontal sau căpătînd volum ori rotunjime. Această diferenţiere suplimentară a conceptului spaţial se poate observa în toate artele vizuale, în sculptură, arhitectură, scenografie şi coregrafie, dar ea constituie un pas foarte important în pictură. În plan, tridimensionalitatea se poate reprezenta numai indirect, iar orice reprezentare slăbeşte caracterul nemijlocit al mesajului vizual. Atunci cînd am comparat două moduri de a reprezenta persoane şezînd în jurul unei mese (figurile 86 şi 87), observam că unul din aceste procedee transpunea spaţiul fizic într-o organizare bidimensională. Deşi această metodă înseamnă neglijarea completă a celei de-a treia dimensiuni, ea asigură din plin caracterul direct şi imediat. Celălalt procedeu trebuie să denatureze mărimile, formele, distanţele spaţiale şi unghiurile pentru a reda adîncimea, prejudiciind astfel considerabil nu numai caracterul bidimensional al acestei arte, dar şi obiectele reprezentate. Înţelegem de ce criticul de film André Bazin a numit perspectiva „păcatul originar al picturii occidentale". Manipulînd obiectele pentru a crea iluzia profunzimii, pictura îşi pierde nevinovăţia.

Figura 189 tinde spre înapoi, îndepărtîndu-se de observator.

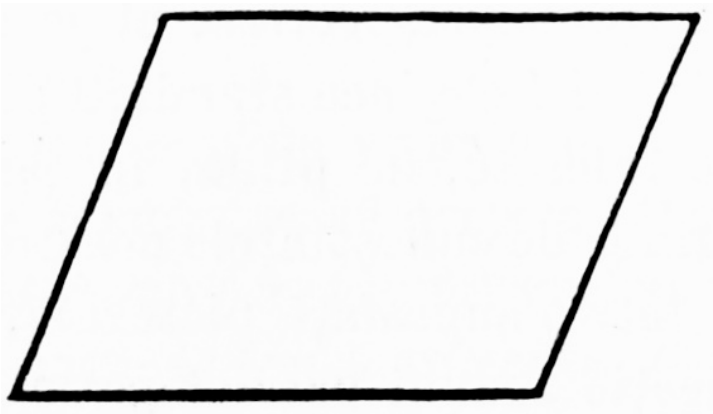


*Figura 189*

Această înclinaţie este slabă într-un desen făcut pe hîrtie, dar puternică atunci cînd figura de contur este înlocuită cu o suprafaţă colorată; ea este de asemenea mai puternică dacă figura e proiectată pe un ecran sau dacă o formă luminoasă este privită într-o cameră întunecată. Eliberată de textura suprafeţei de hîrtie, figura se poate înclina spre înainte la fel de bine ca spre înapoi.

Ce face oare ca imaginea să devieze de la planul în care este situată fizic? Cu puţin efort, dealtfel, o putem menţine în planul frontal. Făcînd aceasta observăm că paralelogramul nu este perceput ca o figură de sine stătătoare, ci ca deviere de la o altă figură, mai simplă şi mai regulată: el este văzut ca un pătrat sau dreptunghi aplecat. În locul unui paralelogram vedem o figură dreptunghiulară deformată.

Deformarea este factorul esenţial în perceperea adîncimii, deoarece ea reduce simplitatea şi sporeşte

tensiunea în cîmpul vizual, generînd astfel o tendinţă spre simplificare şi destindere. Această tendinţă poate fi satisfăcută în anumite condiţii, transpunînd formele în cea de-a treia dimensiune.

Dar ce este de fapt o deformare? Nu orice modificare a formei. Dacă tai un colţ dintr-un pătrat şi îl adaug în altă parte a conturului acestuia, rezultă o schimbare a formei, dar nu o deformare. Nici dacă măresc întregul pătrat nu voi avea o deformare. Dar dacă privesc pătratul sau propriul meu corp într-o oglindă curbată, deformarea apare. O deformare lasă totdeauna impresia că obiectului i s-a aplicat un anumit efort mecanic, că a fost întins sau comprimat, răsucit sau încovoiat. Cu alte cuvinte, forma obiectului (ori a unei părţi din obiect) în ansamblu a suferit o schimbare în cadrul ei spaţial.

Deformarea implică totdeauna o comparaţie între ceea ce *este* şi ceea ce *ar trebui să fie.* Obiectul deformat este văzut ca o abatere de la altceva. Cum se transmite ideea acestui „altceva"? Uneori doar pe baza cunoştinţelor dobîndite mai înainte. Gîtul lung al Alicei este perceput ca deformaţie, dar lujerul florii nu. Cînd copilul aflat în prima sa vizită la grădina zoologică spune, văzînd girafa: „Nu există un asemenea animal!", el o compară cu o vagă normă a formei animalelor.

Alberto Giacometti relatează că, după ce petrecuse mult timp în tovărăşia unui prieten japonez, pe care îl folosise şi ca model, a fost uluit să constate într-o bună zi că prietenii săi europeni păreau ciudat de îmbujoraţi şi durdulii. Aici deformarea nu era inerentă formei respective, ci se datora interacţiunii dintre cele văzute la un moment dat şi imaginea standard păstrată în memoria artistului. Asemenea deformări se folosesc, de pildă, în caricatură. Pe de altă parte efectul din figura 189 nu depinde de cunoştinţele noastre din trecut. Pentru oricine obişnuit să vadă adîncimea într-o suprafaţă picturală, pătratul ori dreptunghiul este imediat vizibil ca proiecţie a unui paralelogram aplecat, iar sub presiunea tendinţei spre cea mai simplă structură soluţia este adoptată spontan.

Nu toate deformările cu formă mai simplă servesc scopului nostru. Multe dintre aşa-numitele imagini anamorfice ilustrează acest lucru. Exemplul cel mai cunoscut este craniul din tabloul lui Holbein *Ambasadorii.* El pare a fi fost pictat pe o foaie de cauciuc şi apoi întins pînă la a-l face de nerecunoscut. A vedea această lungă fîşie de suprafaţă pictată ca proiecţie a unui craniu normal depăşeşte forţele percepţiei omeneşti; mai mult, ambianţa spaţială din tablou nu încurajează, o asemenea percepţie. John Locke spunea despre o asemenea pictură că „în starea în care se află, nu se poate desluşi dacă i se potriveşte mai mult numele de „om" sau de „Cezar" decît numele de „maimuţă" sau de „Pompei".* Un dreptunghi poate fi definit în termeni tehnici ca un pătrat deformat, dar nu îl putem vedea astfel deoarece este el însuşi o figură stabilă şi simetrică.

Atît timp cît paralelogramul aplecat se înregistrează pe retinele noastre, el nu poate fi readus la forma de pătrat sau dreptunghi în planul frontal. Dar, aşa cum observam mai sus, dimensiunea adîncimii este o „cale a libertăţii", aceeaşi proiecţie menţinîndu-se pe întreaga scară a distanţelor. Ne putem imagina centrul cerebral de prelucrare a datelor ca un fel de abac tridimensional (figura 190), în care diferitele componente ale stimulului se pot deplasa liber înainte şi înapoi ca nişte bile, dar sînt menţinute pe vergelele lor de configuraţia proiecţiei retiniene.

---

* J. LOCKE, *Eseu asupra intelectului omenesc*, trad. A. Roşu şi T. Voiculescu, Ed. Ştiinţifică, 1961

*Hans Holbein the Younger - Ambasadorii (1533)*

Astfel paralelogramul aplecat se poate schimba într-o figură dreptunghiulară, fiind văzut ca înclinat înapoi. El se conformează aşadar principiului nostru în sensul că „o imagine apare ca fiind tridimensională atunci cînd poate fi văzută ca proiecţie a unei situaţii tridimensionale structural mai simplă decît cea bidimensională".

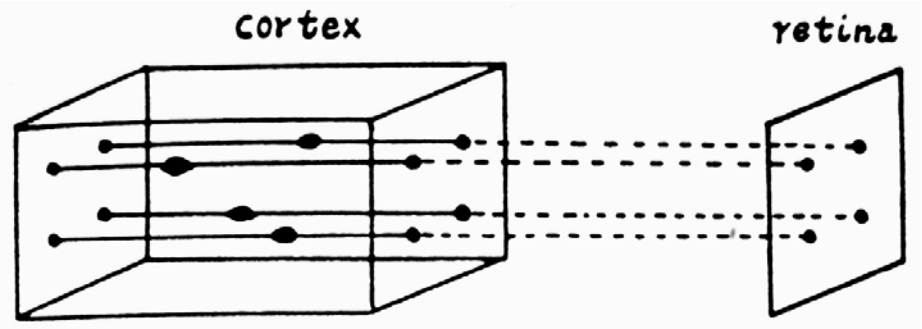



*Figura 190*

Să ne amintim că orice imagine vizuală poate fi proiecţia unei infinităţi de forme. Abacul nostru ne demonstrează aceasta. Dacă paralelogramul este proiecţia unui dreptunghi aplecat, un dreptunghi sau un pătrat este, în mod similar, proiecţia unei infinităţi de paralelograme aplecate. (Las deoparte pentru moment modificarea suplimentară datorată dependenţei mărimii de distanţă.) Totuşi nimeni nu vede un pătrat frontal ca paralelogram aplecat sau un cerc frontal ca elipsă aplecată. Figura frontală este văzută ca proiecţie numai atunci cînd forma tridimensională rezultată este structural mai simplă.

Observăm în plus că, văzînd paralelogramul ca pătrat ori dreptunghi aplecat, înregistrăm nu numai un cîştig de simplitate, dar şi o anumită pierdere. Căci deşi pătratul este neîndoios o formă mai simplă, frontalitatea este structural o orientare spaţială mai simplă decît o aplecare oblică spre înapoi, care implică a treia dimensiune. Avem aici de fapt o confruntare între factorii de simplitate ai celor două versiuni. *Atunci cînd spunem că versiunea tridimensională este cea mai simplă, înţelegem prin aceasta că ea a cîştigat confruntarea.* Afirmaţia este valabilă pentru toate cazurile de aplicare a principiului simplităţii. Mai sînt necesare multe experimente pentru a putea stabili ponderea comparativă a diferiţilor factori de simplitate, şi fără cunoştinţe mult mai mari despre fiziologia vederii nu vom putea înţelege de ce forţele lor se confruntă tocmai în acest mod. Deocamdată trebuie să ne mulţumim a constata că dacă percepţia vizuală poate alege între o formă mai simplă şi o orientare spaţială mai simplă, ea o preferă pe prima.

*Cutii in trei dimensiuni*

Cele spuse despre figurile plane aplecate se pot aplica şi corpurilor geometrice. Figura 191 *a,* pe care o vedem ca un cub, este o combinaţie de trei paralelograme oblice, fiecare din ele tinzînd să se transforme într-o figură dreptunghiulară ce se retrage în adîncime. Corpul rezultat este văzut fie ca un cub fie, dacă cele trei muchii centrale se retrag în adîncime, ca un interior deschis, compus din tavan, peretele din fund şi un perete lateral. Versiunea cub, care permite obiectului să stea pe o bază solidă, este versiunea mai stabilă.

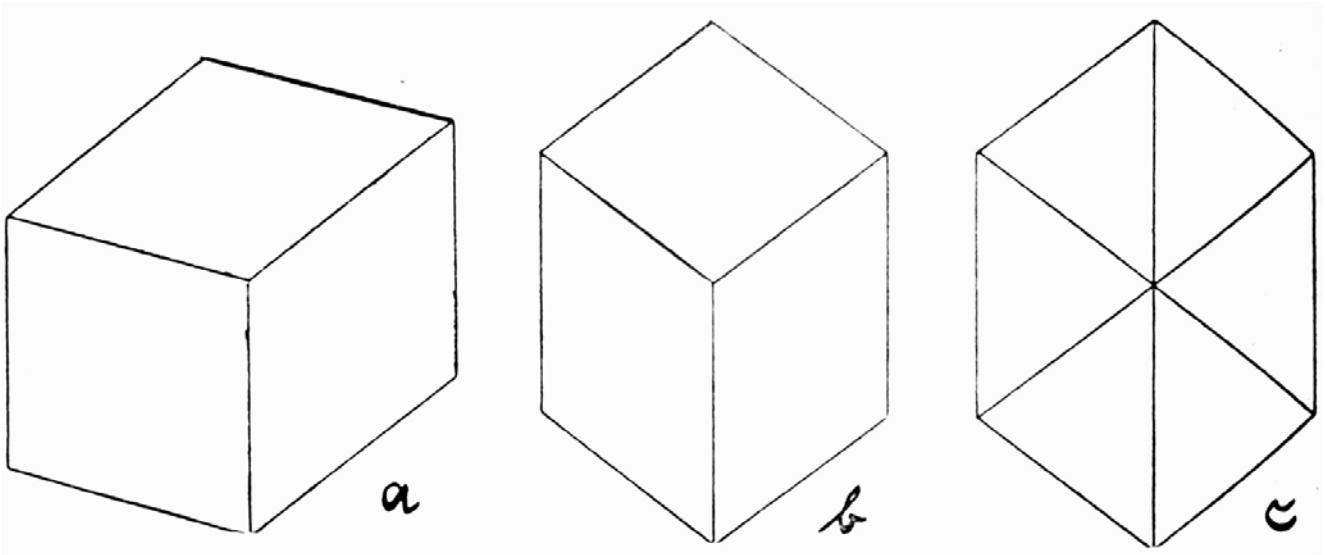



*Figura 191*

Nu putem totuşi trata aceste figuri mai complexe doar ca o aplicaţie întreită a celor discutate la figura 189. În figura 191 *b,* efectul de adîncime este mult redus, fiindcă cele trei planuri se îmbină, formînd o figură simetrică, cu un grad considerabil de stabilitate în orientarea frontală. Chiar şi aşa, este greu să vedem figura *b* ca un hexagon plan, pe cînd *c* nici nu poate fi văzut, în fond, decît ca hexagon, deşi această figură

este o proiecţie mai completă a cubului decît cealaltă. În *c* sînt redate toate muchiile, dar simetria figurii, făcînd simplitatea acesteia irezistibil de stabilă, distruge totodată raporturile dintre elementele necesare unui cub: colţurile centrale ale feţelor pătrate au devenit intersecţii, muchiile anterioare şi posterioare se contopesc în linii continue etc. Şi aici tridimensionalitatea apare doar atunci cînd figura frontală este văzută ca proiecţie a unei forme mai simple în a treia dimensiune.

Este remarcabil că figurile 189 şi 191 par suficient de convingătoare. Dacă fotografiem o placă dreptunghiulară sau un cub de lemn aplecate în spaţiu, nu vom găsi două muchii care să apară strict paralele. Toate suprafeţele vor fi trapeze convergente în adîncime. Acelaşi lucru este valabil pentru proiecţiile recepţionate de retină. Aşadar desenele noastre liniare ar trebui să pară cu totul nefireşti. De fapt ele par astfel într-o anumită măsură. În figura 191 *a* muchiile posterioare ale cubului par ceva mai lungi decît cele anterioare, astfel încît faţa superioară şi cele laterale par a fi divergente spre înapoi. Efectul este destul de pronunţat, creînd convingerea că în picturile japoneze şi chinezeşti muchiile paralele diverg, deşi măsurătoarea arată că nu se întîmplă aşa.

Putem interpreta fenomenul în sensul că ochii noştri se aşteaptă să vadă paralelismul reprezentat prin linii convergente. A fost totuşi necesară introducerea perspectivei centrale pentru a da tablourilor această convergenţă, deşi reprezentarea paralelelor prin paralele rămîne un procedeu mai frecvent şi mai natural. El este folosit spontan în fazele iniţiale ale artei, oriunde reprezentarea spaţiului depăşeşte planitatea tehnicii „egiptene" — în desenele copiilor, în operele pictorilor naivi şi ale altor „primitivi" — dar este de asemenea răspîndit în arta foarte rafinată a Extremului Orient. Mai mult, el este universal folosit de matematicieni, arhitecţi şi ingineri atunci cînd se cer reprezentări neambigue ale unor corpuri geometrice. Care sînt deci virtuţile acestui procedeu „nefiresc"?

Este adevărat că liniile convergente dintr-o fotografie sau dintr-un desen bazat pe perspectiva centrală dau un efect de adîncime mult mai pronunţat. Este însă la fel de adevărat că un cub format din linii paralele arată mai mult a cub. Aceasta se întîmplă deoarece paralelismul păstrează o proprietate obiectivă esenţială a cubului. Avantajul este şi mai simţitor în cazul aplicaţiilor tehnice. Dacă unui tîmplar sau constructor i se cere o copie exactă a obiectelor din figura 192, el n-ar şti dacă unghiurile neregulate şi formele oblice sînt proprietăţi ale obiectelor în sine sau numai convergenţe perspectivale. Ambii factori, indiferent în ce raport s-ar afla, pot contribui la acest efect.

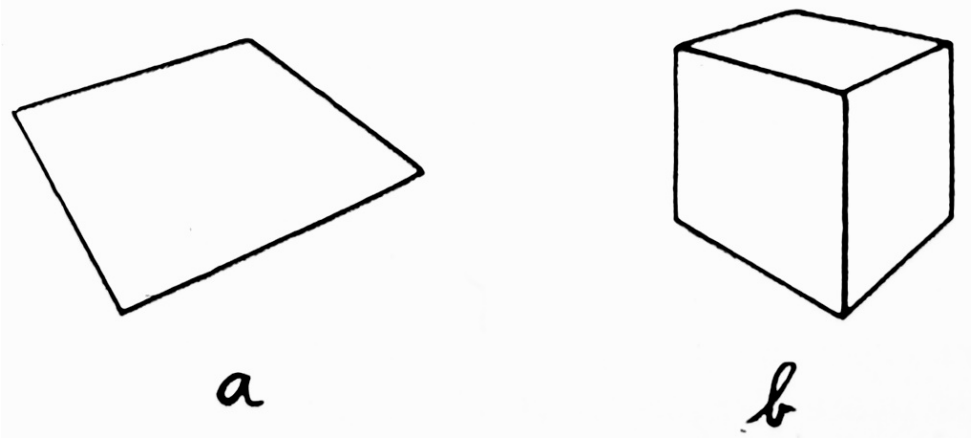



*Figura 192*

Metoda de reprezentare în spaţiu pe care o examinăm acum este cunoscută sub mai multe denumiri; eu prefer s-o numesc *perspectivă izometrică.* Pentru a o evalua corect trebuie să ne amintim că forma picturală nu se dezvoltă din imitarea fidelă a naturii. Obiectele lumii fizice nu sînt turtite într-un tablou ca muştele pe parbriz. Forma picturală se naşte din condiţiile impuse de mediul bidimensional. Regula care guvernează redarea profunzimii în plan prescrie ca *nici un aspect al structurii vizuale să nu fie deformat decît dacă percepţia spaţiului o cere* — indiferent de ce ar reclama o proiecţie corectă din, punct de vedere mecanic.

O scurtă privire asupra fazelor de dezvoltare va lămuri lucrurile. La un nivel timpuriu, copilul reprezintă obiectele cubice, bunăoară corpul unei case, ca simple pătrate sau dreptunghiuri (figura 193 *a).* Acestea nu sînt faţa frontală, ci echivalentul bidimensional „nemarcat" al cubului ca întreg. Pasul următor spre diferenţiere se datorează nevoii de a subdivide cubul în mai multe feţe. Acum pătratul sau dreptunghiul iniţial preia funcţia mai specifică de faţadă, la care feţele sînt adăugate simetric, la început în cadrul planului frontal *(b).* Apare apoi necesitatea diferenţierii între dimensiunea frontală şi profunzime. Aceasta se obţine prin descoperirea că, în anumite condiţii, oblicitatea e percepută ca retragere în adîncime — o constatare extrem de importantă.

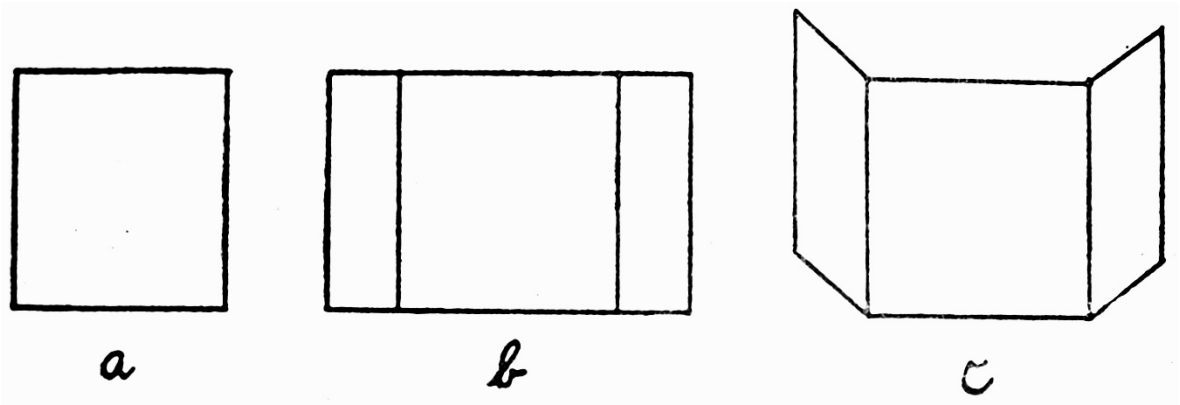



*Figura 193*

Deformarea, spuneam mai înainte, este mijlocul principal de reprezentare a profunzimii în plan. Oblicitatea, la rîndul ei, este cea mai elementară deformare ce duce la percepţia adîncimii. Desigur, nu toate formele oblice generează adîncime, ci numai acelea ce pot fi interpretate ca deviere de la cadrul normal al verticalei şi orizontalei. Dacă această condiţie este satisfăcută, oblicitatea dispare,producîndu-se o revenire la cadrul mai simplu. Iată ce a descoperit copilul atunci cînd desenează figura 193 c. În toate aplicaţiile perspectivei izometrice, oblicitatea în sine este considerată suficientă pentru reprezentarea adîncimii.

Dacă figura 193 c nu este înţeleasă ca derivînd logic din condiţiile mediului bidimensional, ea poate fi uşor interpretată greşit ca „perspectivă răsturnată", apărînd în acest caz ca opusul imaginii născute din imitarea naturii. În loc de a converge în adîncime, formele diverg. Acest mod de interpretare nu poate decît să complice lucrurile. Formele divergente nu apar ca abatere de la perspectiva convergentă folosită anterior, ci ca un artificiu elementar de reprezentare spaţială, cu mult înainte de introducerea tehnicii rafinate a perspectivei centrale.

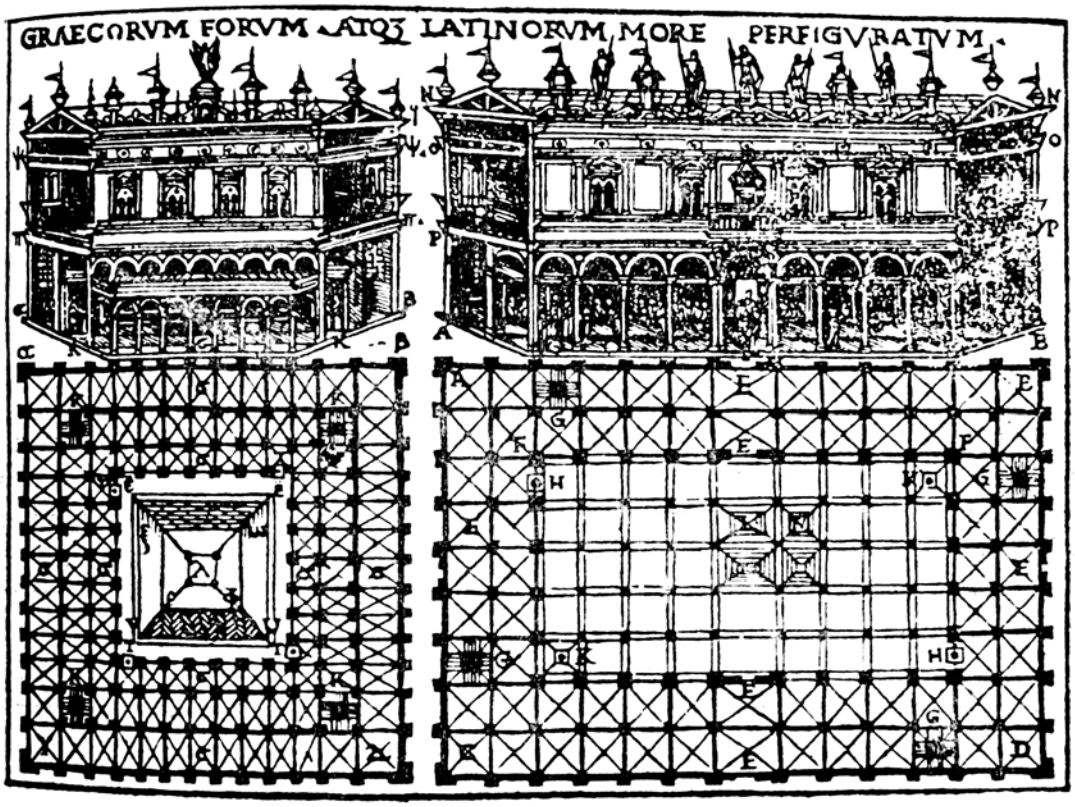



*Figura 194*

*Din ediţia Cesare Cesariano a lucrării lui* VITRUVIUS, Zece cărţi de arhitectură, *Como, 1521.*

Figura 194 este o ilustraţie din tratatul de arhitectură al lui Vitruvius (ediţia Cesariano, publicată la Como în 1521). Pentru ochiul modern, gravura poate reprezenta o clădire prismatică ai cărei pereţi laterali se retrag oblic spre înapoi. Dar atît proiecţia orizontală a clădirii, cît şi textul ilustrat de imagine ne asigură că e vorba de o formă cubică („Grecii îşi construiau forurile ca pătrate împrejmuite de colonade duble foarte spaţiate ..."). De fapt, ilustraţia îşi atinge scopul. Oblicitatea pereţilor laterali defineşte suficient poziţia lor în spaţiu. Aceşti pereţi laterali ar rămîne invizibili dacă aspectul frontal al clădirii ar fi realizat în perspectivă convergentă.

Cele de mai sus ne ajută să înţelegem că perspectiva divergentă este unul dintre procedeele folosite de desenator în tratarea unei trăsături caracteristice a mediului pictural: Exceptînd cazul special al transparenţei, *un singur obiect poate fi direct vizibil la un moment dat într-un punct anumit de pe suprafaţă.* Dacă spaţiul fizic este proiectat pe o suprafaţă, fiecare punct din proiecţie reprezintă, inevitabil mai mult decît un obiect sau o porţiune dintr-un obiect. Planul anterior ascunde planul posterior; faţa anterioară ascunde faţa posterioară. Perspectiva convergentă ascunde feţele laterale, perspectiva divergentă ni le dezvăluie.

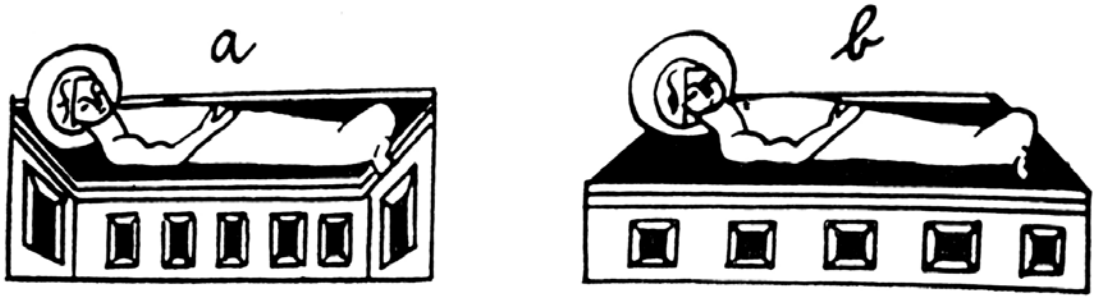



*Figura 195*

Să examinăm figura 195, *a,* un detaliu al unui altar spaniol din secolul al XIV-lea; *b* redă acelaşi subiect desenat în perspectivă convergentă. Notăm că *a* dezvăluie clar aripile laterale ale obiectului cubic, dîndu-le prin aceasta mai mult volum. În plus, unghiurile obtuze ale colţurilor anterioare din *a* fac ca suprafaţa superioară să se lăţească spre înapoi, plasîndu-l pe pruncul Iisus într-un fel de spaţiu semicircular, pe cînd baza convergentă intersectează pruncul în *b.* Avantajele vizuale ale procedeului sînt atît de vădite încît nu rămînem surprinşi constatînd că el a fost din nou întrebuinţat de artiştii moderni imediat ce arta occidentală s-a degajat de constrîngerea perspectivei „realiste". Exemple pot fi găsite în opera lui Picasso (figura 196).

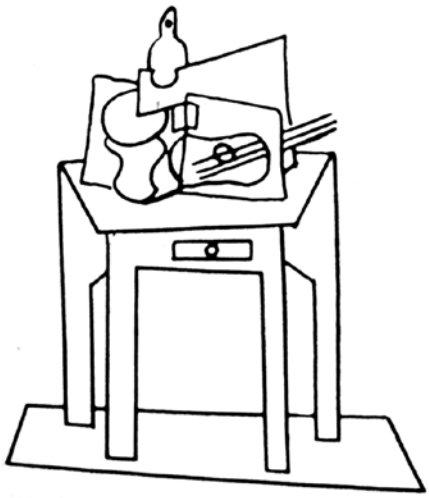


*Figura 196*

În unele stiluri arhitecturale, preferinţa pentru formele hexagonale si semihexagonale (de tip bovindou) este de asemenea strîns legată de faptul că feţele laterale divergente redau volumul construcţiei mult mai direct decît cele ale cuburilor dreptunghiulare.

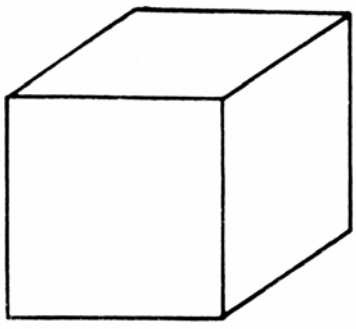


*Figura 197*

Întrucit reprezentarea picturală a corpurilor cubice derivă din pătratul primordial (figura 193 *a*), există motive întemeiate pentru folosirea universală a unor forme de felul celor redate în figura 197. Pătratul iniţial este încă vizibil, dar în cursul diferenţierii el a preluat funcţia de faţă frontală. Ca atare el nu trebuie deformat, căci nu constituie o abatere de la planul frontal. La el se adaugă faţa superioară şi cea laterală, care exprimă adîncimea prin oblicitate. Toate acestea sînt destul de logice, şi în fapt cei mai mulţi oameni pot privi un asemenea desen toată viaţa fără să vadă în el altceva decît imaginea corectă şi convingătoare a unui cub. Ne-am obişnuit din copilărie să percepem reprezentările spaţiale prin intermediul unei tehnici bidimensionale. în cadrul acestei tehnici desenul este corect.

Şi totuşi el este foarte greşit sub raportul proiecţiei optice. Atunci cînd vedem frontal faţa anterioară a unui cub, nu putem vedea concomitent şi feţele laterale. Desenul redă proiecţia unui hexaedru înclinat asimetric, care conţine unghiuri oblice. Chiar şi aşa, economia vizuală şi logica acestei îmbinări de aspect frontal şi oblicitate izometrică ne fac să vedem un cub coerent, redat cu fidelitate.

Pătratul frontal nedeformat are avantajul de a oferi ochiului o bază stabilă, o „tonică" în sensul muzical al termenului, de la care orice altceva poate fi perceput ca deviere netă. Din acest motiv, feţele ce se retrag produc un efect de adîncime mai pronunţat decît dacă ele n-ar fi legate de o bază standard de la care să devieze. Forma ortogonală frontală contribuie de asemenea la acordarea spaţiului pictural cu cadrul observatorului, fiind orientată perpendicular pe linia lui de vedere. În sfîrşit, folosită ca decor arhitectural într-un tablou, faţada oferă un fundal stabilizator pentru imaginile din planul frontal, cum ar fi alaiuri sărbătoreşti sau alte scene cu figuri.

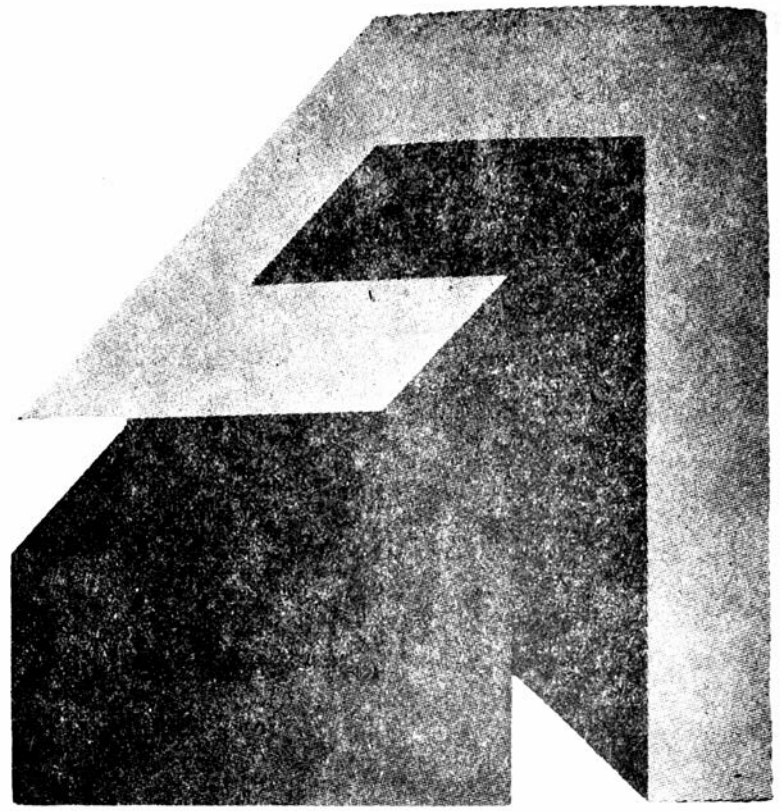


*Figura 198*

HORST SCHEFFLER, Modulaţie de unghiuri alternante, *1971*

Figura 198 este o reproducere în alb şi negru a unei picturi de Horst Scheffler. Ea foloseşte perspectiva izometrică în combinaţie cu frontalitatea pentru a studia interacţiunea ambiguă dintre planitate şi adîncime. Muchia oblică scurtă din centru este văzută ca parte dintr-o înclinare izometrică în adîncime atunci cînd o abordăm din stînga, dar ca o muchie aplecată în planul frontal atunci cînd o abordăm de jos. Paralelismul menţinut în perspectiva izometrică permite să fie împins înapoi în planul frontal, cel puţin pe intervale scurte, iar echilibrul instabil dintre a doua şi a treia dimensiune generează o dinamică foarte modernă şi interesantă.

Pe de altă parte, ancorarea în planul frontal poate fi simţită ca împiedicînd mişcarea liberă în spaţiu. Fenomenul este ilustrat în figura 199. În *b* se utilizează perspectiva izometrică pe două direcţii. Renunţînd la

orice element de frontalitate, obiectul pictural se mişcă mult mai liber şi, deşi este ancorat în cadrul spaţial al imaginii, el pare să plutească în raport cu privitorul de ale cărui coordonate ortogonale nu mai este legat. Aceasta este schema compoziţională a picturilor japoneze tradiţionale, cum sînt străvechile ilustraţii la *Povestea lui Genjh* ca şi a gravurilor Ukiyo-e din secolul al XVIII-lea.

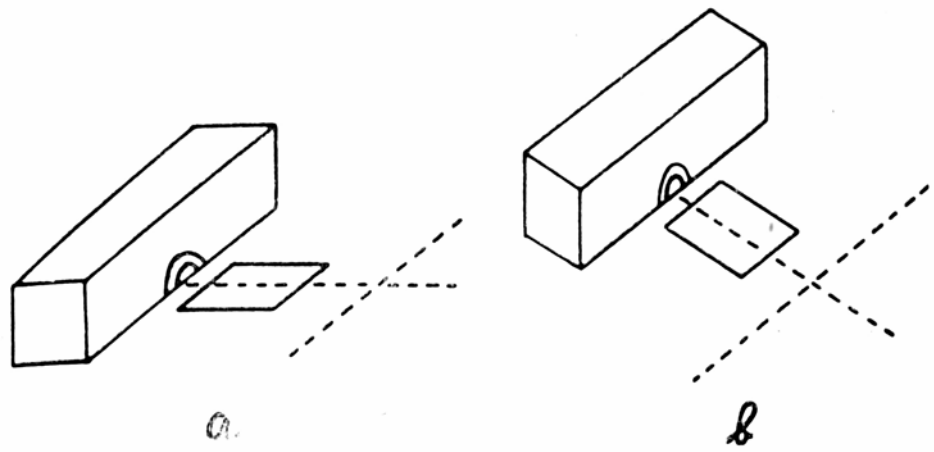



*Figura 199*

*Ilustraţie la Povestea lui Genjh*

Privitorul, în loc să fie legat direct de lumea picturală, se uită la ea oblic, văzînd o lume ce ar părea total independentă de el dacă dimensiunea verticală nu şi-ar păstra deplina frontalitate. Această inconsecvenţă apare foarte clar în cazul figurilor umane, care nu sînt redate în racursi şi nici văzute de sus, cum ar cere-o construcţia spaţială, ci întîlnesc privirea observatorului perpendicular pe întreaga lor lungime.

În fine, voi menţiona o practică folosită în desenele izometrice, bunăoară de Theo van Doesburg. Întrucît unghiul dintre cele două direcţii pentru reprezentările de tipul figurii 199 *b* este ales după plac, el poate fi de 90°. Un asemenea unghi drept oferă un nou element de legătură cu planul frontal la care, dealtfel, s-a renunţat — un procedeu paradoxal subtil, acesta fiind unul din acele cazuri greu de realizat în care ambianţa spaţială ne obligă să vedem unghiurile drepte ca proiecţii ale unor unghiuri ascuţite.

*Contribuţia spaţiului fizic*

A devenit clar acum că toate efectele de profunzime în experienţa vizuală trebuie create de sistemul nervos şi de intelect. Acest lucru este vădit în cazul imaginilor bidimensionale, dar la fel de adevărat şi atunci cînd privim obiecte şi imagini în spaţiul fizic, bunăoară opere sculptate sau arhitecturale. Desigur, efectul de adîncime produs de obiectele din spaţiul fizic sau din holograme este mult mai frapant decît cel creat de tablouri, căci lumina primită de la asemenea surse permite folosirea unor puternice criterii de profunzime suplimentare şi elimină aproape total pe cele ce contracarează adîncimea.

Aceşti indicatori suplimentari sînt numiţi în general, în manualele de psihologie, „repere fiziologice" — un termen nepotrivit, care ascunde faptul că toate elementele de percepţie a adîncimii au o bază fiziologică. Se creează în plus impresia eronată că aceşti factori diferă cumva în principiu de cei inerenţi formelor, culorilor şi gradelor de strălucire înregistrate de retină. De fapt, indicatorii ce pot fi numiţi „determinaţi de adîncime" nu sînt nicidecum pur fiziologici ; ei se bazează pe percepţia vizuală tot atît de mult ca şi cei lipsiţi de o asemenea determinare.

Cel mai eficace dintre aceşti indicatori determinaţi de adîncime este vederea binoculară, care dă naştere stereoscopiei. Aşa cum arăta Wittgenstein, nu rezultă în nici un caz de la sine că cooperarea dintre cei doi ochi trebuie să ducă la perceperea adîncimii; ea ar putea la fel de bine produce o imagine neclară. Figura 200 demonstrează schematic că atunci cînd cei doi ochi privesc aceleaşi obiecte, de pildă două puncte situate la distanţe diferite, ei recepţionează imagini diferite.

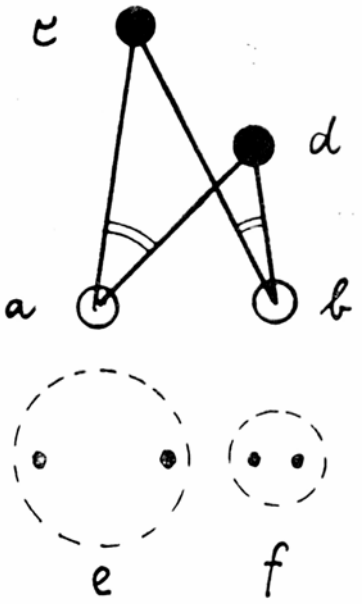



*Figura 200*

În cazul de faţă cele două puncte sînt mai depărtate între ele pentru ochiul stîng *a* decît pentru ochiul drept *b,* imaginile respective fiind redate în *e* şi *f.* Confruntat cu două imagini diferite, simţul vederii se află în dilemă. Configuraţia de stimuli înregistrată pe retină este invariabilă, dar şi aici, ca şi în cazul suprapunerii sau al figurii şi fondului, a treia dimensiune ne oferă „calea libertăţii", permiţînd contopirea celor două imagini plane în una tridimensională. Astfel tridimensionalitatea este o dată mai mult generată de tendinţa de simplificare şi de reducere a tensiunii.

În stereoscopie, conflictul dintre imagini derivă din paralaxa spaţială, adică din acea deosebire între

imagini ce se datorează amplasării diferite a celor doi ochi. Un mecanism similar acţionează în paralaxa temporală, atunci cînd imagini diferite rezultă din faptul că privitorul îşi schimbă amplasarea. Dacă ne mişcăm capul lateral obţinem imagini diferite, care pot fi din nou contopite într-o imagine tridimensională unitară. Experimente de felul celor întreprinse de Eleanor J. Gibson sugerează că acest indicator de prespectivă este deja activ la copiii mici şi la animalele tinere. În artă el acţionează atunci cînd ochii privitorului sau aparatul de filmat trec dintr-un punct de perspectivă în altul, intensificînd astfel considerabil efectul de adîncime al corpurilor percepute. Un efect corespunzător se naşte dacă rotim o sculptură pe un disc turnant.

Nici paralaxa spaţială şi nici cea temporală nu pot fi folosite pentru mărirea adîncimii în imaginile plane. Dimpotrivă, ele contribuie la dezvăluirea planităţii suprafeţei. Efectul de adîncime al unei picturi creşte dacă eliminăm paralaxa privind cu un ochi dintr-o poziţie strict imobilă. În holografie, totuşi, paralaxa acţionează exact ca în spaţiul real, căci această tehnică nu produce imagini plane; ea reconstituie inputul luminos al situaţiei originare.

În sfîrşit, putem menţiona doi indicatori de adîncime care procură informaţii din percepţia kinestezică. Pentru a înregistra imagini ale aceluiaşi obiect, cei doi ochi trebuie să realizeze o convergenţă. Unghiul format de axele ochilor este mare dacă obiectul se află aproape, devenind mai mic pe măsură ce creşte distanţa. Modificarea tensiunii în muşchii oculari se corelează cu distanţa prin intermediul sistemului nervos. Convergenţa rezultă, firește, din tendinţa de a obţine o coincidenţă a celor două imagini şi, implicit, o simplificare a situaţiei perceptuale.

Tot astfel senzaţiile kinestezice provenind de la muşchiul ciliar ce controlează curbura cristalinului din ochi sînt folosite de sistemul nervos ca indicator indirect al distanţei. Acest dispozitiv de reglare este guvernat de gradientul imagine neclară — imagine clară al cîmpului vizual.

*Simplu, nu veridic*

Dacă renunţăm la paralelismul perspectivei izometrice şi adăugăm variaţia mărimii ca indicator suplimentar al celei de-a treia dimensiuni, obţinem un efect de adîncime corespunzător mai mare (figura 192). în acest caz muchiile mai depărtate ale figurii sînt mai scurte decît cele apropiate. Dar chiar şi astfel s-ar putea să percepem un dreptunghi sau un cub mai mult sau mai puţin convingător. A- ceastă capacitate a vederii de a „îndrepta" proiecţia deformată şi de a o percepe ca un obiect ortogonal orientat oblic este de regulă atribuită „constanţei de mărime şi formă".

Termenul are unele conotaţii ce ne pot induce în eroare. El este adesea interpretat ca însemnînd că, în ciuda deformărilor proiective, obiectele vizuale se văd potrivit cu forma lor fizică obiectivă. Se spune că obiectele rămîn „constante". Există un anumit adevăr în această observaţie, dar nu atît de universal pe cît s-ar putea crede, şi el înlocuieşte principiul esenţial al explicaţiei cu unul secundar. Este foarte important pentru artist să înţeleagă că constanţa mărimii şi formei depinde de tendinţa spre cea mai simplă formă, care poate sau nu să producă un percept „veridic".

Să ne imaginăm un trapez luminos aşezat pe podeaua unei camere întunecate, la o anumită distanţă de privitor, astfel încît să dea naştere unei proiecţii în formă de pătrat pe retinele privitorului (figura 201).

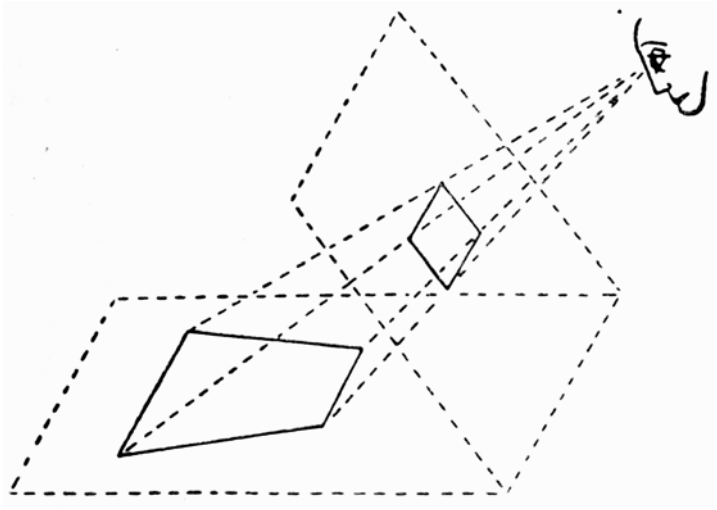


*Figura 201*

Dacă privitorul se uită la figură printr-un orificiu de observaţie (neindicat în imagine), el va vedea probabil un pătrat frontal. Aceasta se întîmplă nu pentru că proiecţia are formă de pătrat, ci pentru că pătratul frontal este cel mai simplu percept oferit de proiecţie. Cît despre obiectul fizic de pe podea, privitorul îl vede greşit, ceea ce înseamnă că în acest caz principiul constanţei nu creează o imagine veridică. Conchidem că *perceptul corespunde formei unui obiect fizic în racursi dacă, şi numai dacă, această formă este cea mai simplă figură a cărei deformaţie o poate constitui imaginea proiectivă.* Din fericire acest lucru se întîmplă relativ frecvent. În ambianţa creată de om paralelele, dreptunghiurile, pătratele, cuburile şi cercurile se întîlnesc des, iar o tendinţă spre forme simple există şi în natură.

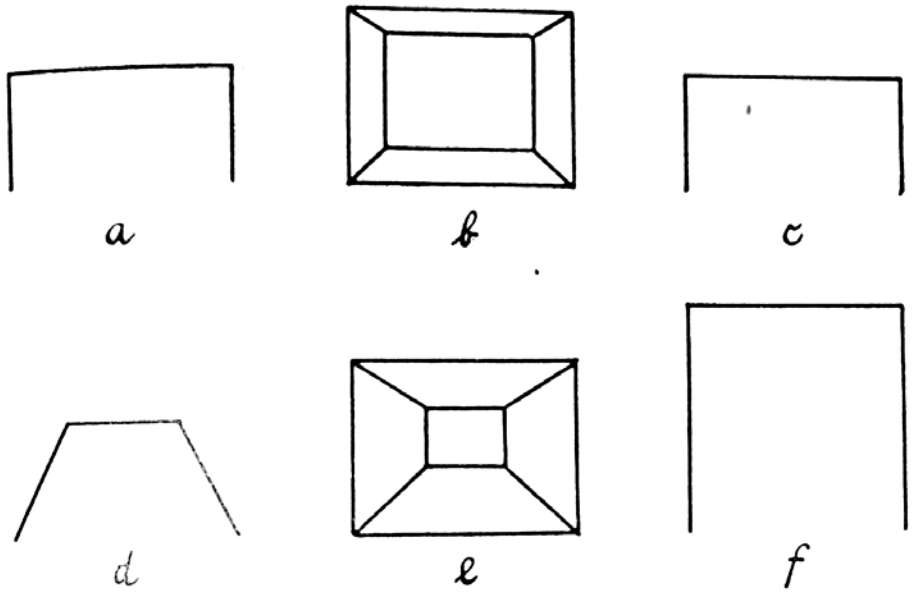



*Figura 202*

Tipul de înşelare a simţurilor ilustrat în figura 202 este binevenit în lumea iluziilor vizuale, de pildă pe scenă sau în anumite stiluri de arhitectură. Adesea este nevoie să se dea impresia unei adîncimi mai mari decît cea disponibilă fizic. Dacă un scenograf construieşte o cameră normală, cu podea plană şi pereţi ortogonali (figura 202 *a*, proiecţia orizontală), spectatorul receptează imaginea proiectivă *b* şi în consecinţă vede camera aproximativ aşa cum este (*c*). Dacă însă podeaua se înclină în sus, plafonul în jos, iar pereţii, trapezoidali, converg spre înapoi (d), înclinarea fizică se îmbină cu cea perspectivală, dînd naştere proiecţiei *e*. Datorită diferenţei mai pronunţate dintre deschiderea frontală şi peretele din fund, spectatorul vede o

cameră cubică mult mai adîncă (*f*).

Cele de mai sus contrazic principiul constanţei, dar corespund exact cu cerinţele principiului simplităţii. Un exemplu frapant ni-l oferă Palazzo Spada din Roma. Cînd Francesco Borromini a reconstruit clădirea în jurul anului 1635, intenţia lui era să realizeze o perspectivă arhitecturală adîncă, îngustîndu-se spre fund într-o colonadă boltită. Dacă privitorul se află în curte şi priveşte spre colonadă, el vede un tunel lung, flancat de coloane şi ducînd spre un spaţiu deschis, în care observă statuia relativ mare a unui luptător. Dar îndată ce pătrunde în colonadă, privitorul are o marcată senzaţie de ameţeală, căci îşi pierde orientarea în spaţiu. Borromini avea la dispoziţie doar un spaţiu limitat, iar colonada este de fapt scurtă. Ea măsoară circa 8,5 m de la primul arc pînă la ultimul. Arcul din faţă este înalt de aproape 6 m şi lat de 3 m. Arcul din fund e înalt de numai 2,4 m şi lat de aproape 1 metru. Pereţii laterali converg, pavimentul se înalţă, plafonul se înclină în jos, iar intervalele printre coloane scad. Ajungînd la statuia luptătorului, privitorul constată cu uimire că ea este destul de mică.

*Palazzo Spada din Roma - Perspectiva lui Borromini*

*Piaţa San Marco – vedere de sus*

Există şi alte exemple. Piaţa San Marco din Veneţia este lată de 82 m pe latura răsăriteană şi de numai 56 m pe cea apuseană. Clădirile laterale (procuraţia) diverg spre biserică. Astfel, stînd în faţa bisericii pe latura estică şi privind spre piaţa lungă de 175 m, observatorul are o privelişte mult mai adîncă decît în partea vestică. Arhitecţii medievali sporeau efectul de profunzime în multe biserici făcînd ca laturile să fie uşor convergente spre spaţiul rezervat corului şi micşorînd treptat intervalele dintre coloane.

Procedeul contrar menţine forma regulată, rezistind influenţei exercitată de perspectivă, şi scurtează distanţa aparentă. Constatăm aceasta în cazul patrulaterului format de colonadele lui Bernini în piaţa San Pietro din Roma sau în cel al pieţei lui Michelangelo din faţa Capitoliului. Ambele converg spre privitorul ce

se apropie. După Vitruvius, grecii măreau grosimea coloanelor la partea superioară faţă de bază într-un raport ce creştea cu înălţimea coloanei. „Căci ochiul este totdeauna în căutarea frumuseţii, şi dacă nu împlinim dorinţa lui de plăcere printr-o mărire proporţională a acestor măsuri, compensînd astfel amăgirea privirii, spectatorul va vedea o privelişte stîngace şi greoaie.

*Piata San Pietro (Bernini)*

*Piazza del Campidoglio (Michelangelo)*

Platon menţionează o practică similară a sculptorilor şi pictorilor. „Căci dacă artiştii ar da proporţiile adevărate frumoaselor lor lucrări, partea de sus care e mai departe, ar părea disproporţionată în comparaţie cu cea de jos, care e mai aproape; şi astfel ei părăsesc adevărul în imaginile lor şi redau numai acele proporţii ce ne apar frumoase, neţinînd seama de cele adevărate." În perioada Renaşterii, Vasari spunea: „Cînd statuile urmează a fi puse la loc înalt şi nu este de ajuns spaţiul dedesubt ca să te poţi îndepărta destul spre a le privi de la distanţă, ci eşti nevoit să stai aproape sub ele, atunci acestea trebuie făcute cu un cap sau două mai înalte". Dacă se face aceasta, „ceea ce se adaugă în înălţime se pierde în racursi şi, cînd le priveşti, ele par într-adevăr bine proporţionate, corecte şi nu pitice, ba chiar pline de graţie".

Adalbert Ames ne dă cîteva exemple izbitoare de discrepanţă între spaţiul fizic şi cel psihologic. În cea mai cunoscută dintre aceste demonstraţii (figura 203), subiectul priveşte printr-un orificiu de observaţie (*o*) într-o cameră ce pare să aibă o formă normală de dreptunghi (*e—f—c—d*). Planul real al încăperii este *a—b—c—d.* Camera este construită astfel încît să dea observatorului o imagine retiniană identică cu cea a unei camere cubice obişnuite. În acest scop pereţii, podeaua şi tavanul sînt înclinaţi şi deformaţi corespunzător, ca şi mobila dealtfel. Într-o asemenea încăpere se petrec lucruri misterioase. O persoană situată în *p* este percepută ca aflîndu-se în *q,* părînd astfel pitică pe lîngă o altă persoană ce stă în *r;* un bărbat de aproape doi

metri în *p* pare mai mic decît băieţelul din *r*, în peretele din fund există două ferestre. Faţa unei persoane care se uită prin fereastra din stînga pare mult mai mică decît o faţă văzută în fereastra din dreapta.

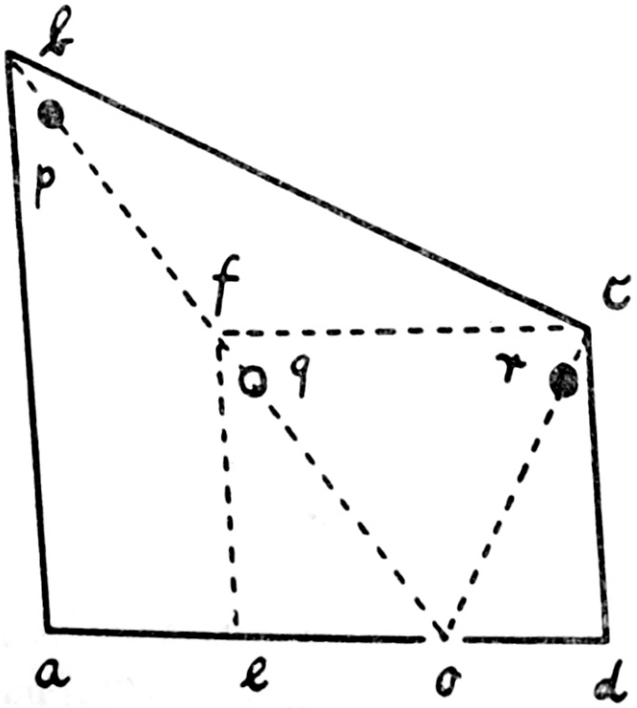
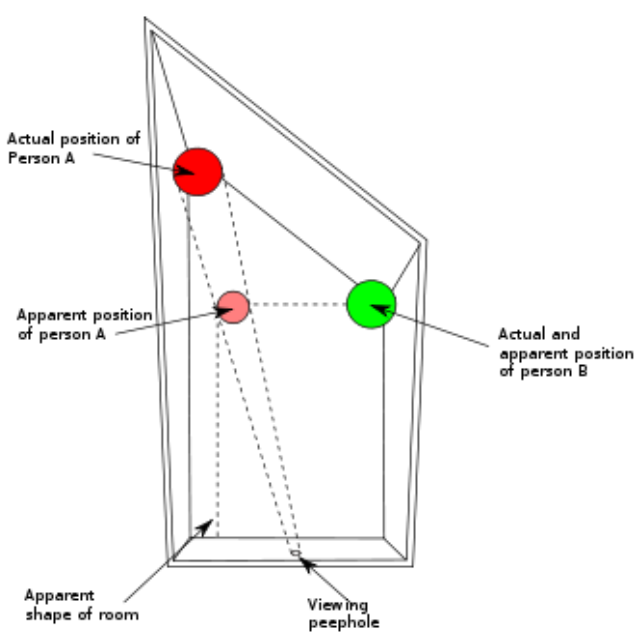



*Figura 203*


Actual position of Person A
Apparent position of person A
Actual and apparent position of person B
Apparent shape of room
Viewing peephole

*Adalbert Ames – Experimentul "camera"*

Fenomenul este uimitor doar dacă uităm că, pentru un observator care priveşte cu un ochi printr-un orificiu, vederea depinde mai ales de imaginea proiectivă de pe retina sa. Nu contează deloc dacă această imagine vine dintr-o cameră deformată, din una dreptunghiulară sau din fotografii ale acestor camere. Dacă Încăperea deformată este văzută ca dreptunghiulară, singura explicaţie necesară este faptul că o cameră dreptunghiulară fizic este văzută ca atare; căci proiecţia unei asemenea camere corespunde unei infinităţi de forme cubice mai mult sau mai puţin deformate, dintre care este aleasă cea mai simplă, mai simetrică şi mai regulată. Ames însuşi a folosit această demonstraţie pentru a afirma că vedem ceea ce ne aşteptăm să vedem:

nimeni nu se aşteaptă să vadă o cameră strîmbă. Acest lucru poate fi adevărat, dar cine se aşteaptă ca tatăl să fie mai mic decît copilul, sau ca cineva să scadă în înălţime deplasîndu-se de la dreapta spre stînga. Demonstraţia ne arată de fapt că atunci cînd vederea noastră trebuie să aleagă între o cameră cubică deformată în care se află oameni de mărime normală şi o cameră dreptunghiulară normală cu oameni de dimensiuni stranii, nefireşti, ea va prefera a doua soluţie. „Experienţa din trecut" pare să nu conteze prea mult în nici unul din cazuri.

*Gradienţii creează adîncime*

Am arătat că oblicitatea generează adîncime dacă e percepută ca deviaţie de la cadrul vertical-orizontal, deoarece tensiunea poate scădea şi simplitatea poate spori atunci cînd oblicitatea frontală trece în a treia dimensiune. Acum vom trata oblicitatea ca pe un caz special al unei trăsături perceptuale mai largi, susţinînd că oblicitatea creează adîncime pentru că ea este un gradient. Cînd raportăm un obiect vizual oblic la coordonatele standard (figura 204 *a),* observăm că distanţa de la verticală sau orizontală creşte sau descreşte gradat. Dacă se recurge la principiul convergenţei, bunăoară în perspectiva centrală, un gradient de mărime suplimentar, o îngustare a formei, apare în figura însăşi (figura 204 b).

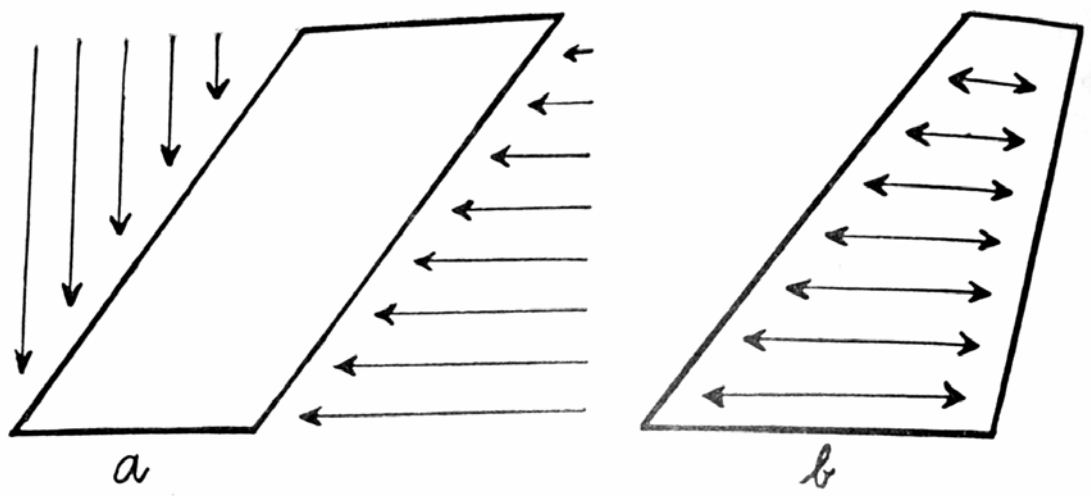
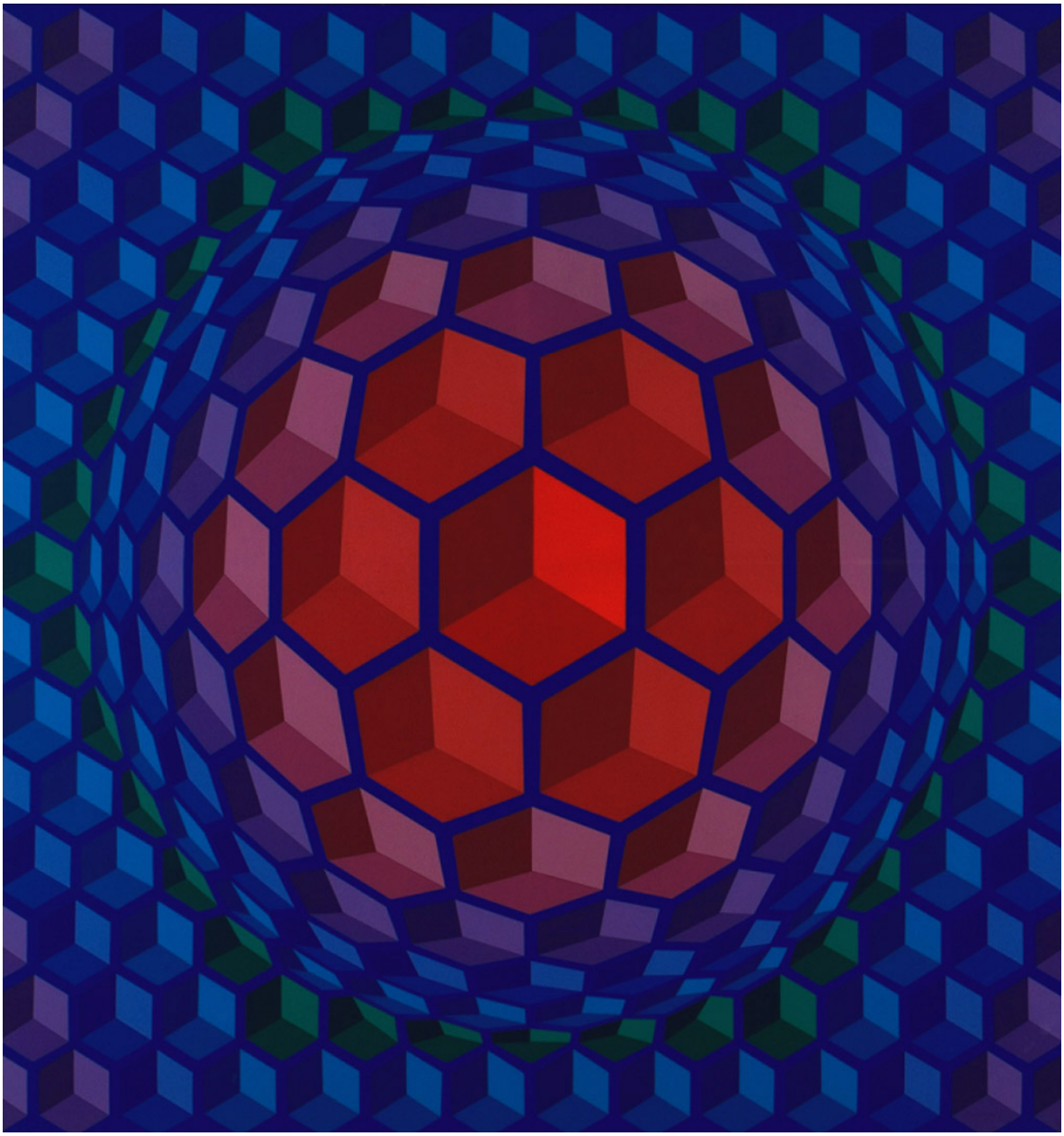



*Figura 204*

Un gradient reprezintă creşterea sau descreşterea treptată a unei anumite calităţi perceptuale în spaţiu şi timp. James J. Gibson a atras primul atenţia asupra forţei generatoare de adîncime a gradienţilor. El sublinia rolul gradienţilor texturali, cum ar fi schimbarea treptată a granulaţiei sau a densităţii haşurilor, textura mai grosieră fiind corelată cu apropierea, iar cea mai fină cu îndepărtarea. Deşi sesiza că gradienţii generează adîncime şi în figurile liniare, pe acestea el le considera „abstracţiuni fantomatice" ale celor observate în experienţa cotidiană. Cum Gibson presupunea că gradienţii creează adîncime în picturi deoarece ei fac aceasta în percepţia lumii fizice, el credea că gradienţii texturali cei mai realişti, de pildă cei din fotografia unui ţărm pietros, sînt cei mai eficace în crearea profunzimii. De fapt, s-ar putea spune că mai corect este tocmai contrariul. Desenele liniare pur geometrice, cum sînt pardoselile în carouri convergente sau construcţiile foarte abstracte ale pictorului Vasarely, conţin cei mai puternici gradienţi de adîncime.



*Victor Vasarely - Xexa-Domb (1971-1973)*

Lucrurile stau astfel deoarece eficacitatea unui gradient perceptual depinde de articularea vizuală a imaginii. Cu cît gradientul este prezentat mai explicit în formă, culoare sau mişcare, este cu atît mai puternic efectul de adîncime. Fidelitatea faţă de lumea fizică nu constituie o variabilă esenţială. Atunci cînd într-un film de animaţie vedem cum se dilată un mic disc, percepţia trebuie să aleagă între a menţine distanţa constantă şi a înregistra o schimbare a mărimii, sau a menţine mărimea constantă şi a schimba distanţa. Comparînd între ei aceşti factori de simplitate, percepţia optează pentru a doua alternativă. Ea transformă gradientul proiectiv al mărimii într-un gradient al distanţei. Orice trăsătură perceptuală poate permite formarea de gradienţi. Figura 205 prezintă schematic cîţiva dintre aceştia: distanţa de la cadrul orizontal-vertical, mărimea obiectelor, mărimea intervalelor. Cum în acest exemplu toţi acţionează în acelaşi sens, ei se susţin reciproc. Asemenea gradienţi sînt cauza principală a faptului că vedem micşorîndu-se în adîncime şirurile de copaci sau de stîlpi de telegraf.

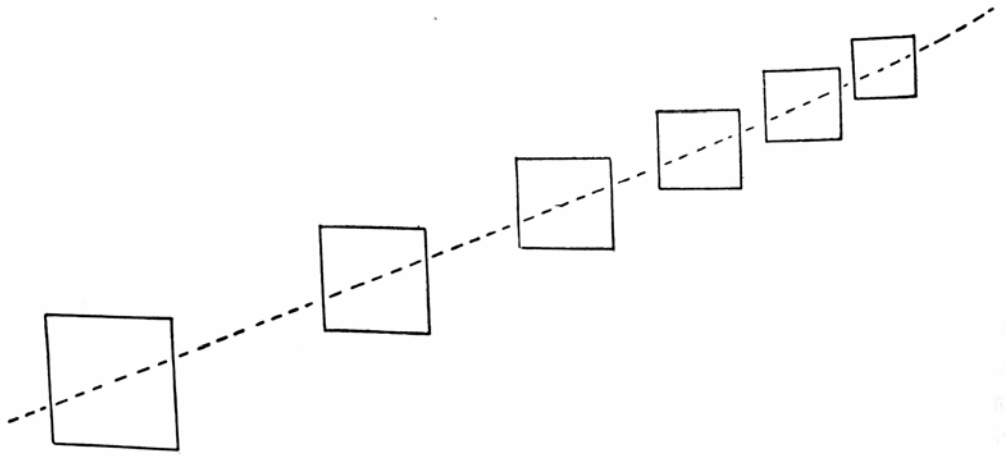


*Figura 205*

Cu cît este mai regulat gradientul, cu atît va fi mai mare efectul lui. Un şir de pătrate egale din carton produce un gradient convingător, de felul celui din figura 205. Dacă însă pătratele variază neregulat în dimensiuni, va apărea o confuzie între mărimea datorată proiecţiei şi mărimea datorată dimensiunilor fizice ale obiectelor, iar gradientul va avea de suferit, fiind chiar anulat sau răsturnat. (Putem experimenta aceasta cu un şir de pătrate a căror mărime fizică creşte mai repede decît scade mărimea lor proiectivă.) Un cîmp presărat cu pietre de diferite mărimi poate produce acest fel de gradient parţial, pe cînd cele două scaune ale lui Van Gogh din figura 206 prezintă un marcat efect de adîncime, deoarece ele nu variază decît ca dimensiuni şi poziţie.

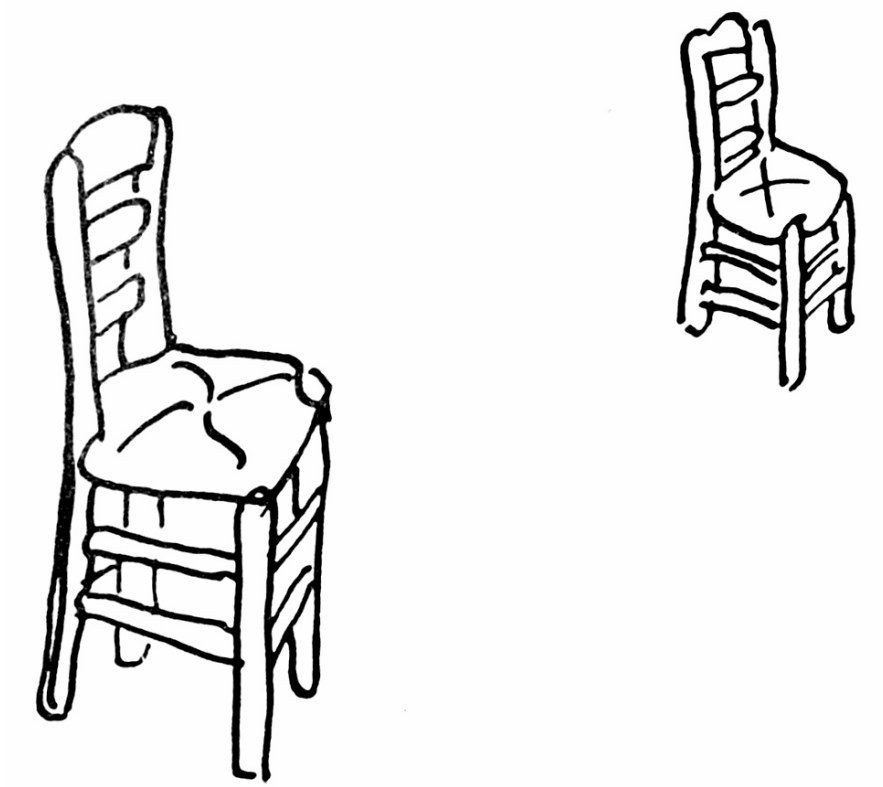


*Figura 206*

Gradientul de mărime este unul din primele procedee de reprezentare a adîncimii în pictură. Copiii învaţă repede că, dacă figurile sînt desenate mai mari, ele par mai apropiate. Acest procedeu, împreună cu un gradient de înălţime ce corelează adîncimea cu distanţa verticală de la linia de bază a

picturii, satisface în bună măsură necesităţile spaţiale. În cea mai cunoscută lucrare a sa, *O după-omiază pe insula La Grande Jatte,* Georges Seurat organizează dimensiunea distanţă repartizînd figuri de mărime descrescîndă pe întregul cîmp. Aceste figuri nu sînt ordonate în şiruri, ci împrăştiate neregulat pe suprafaţă. Diferitele lor mărimi sînt însă reprezentate destul de cuprinzător, astfel încît o scară continuă duce din faţă spre înapoi.

*Georges Seurat - O dupa amiaza pe insula La Grande Jatte (1880)*

Gradienţii creează adîncime deoarece ei dau obiectelor inegale posibilitatea să pară egale. Dacă gradienţii din figura 205 sînt într-adevăr reuşiţi, noi vedem pătrate de mărime egală ce se înşiruie la intervale egale. Mai mult, creînd adîncime, gradienţii transformă oblicitatea şirului într-un aranjament mai stabil în planul orizontal. Se obţine astfel un mare cîştig de simplitate vizuală.

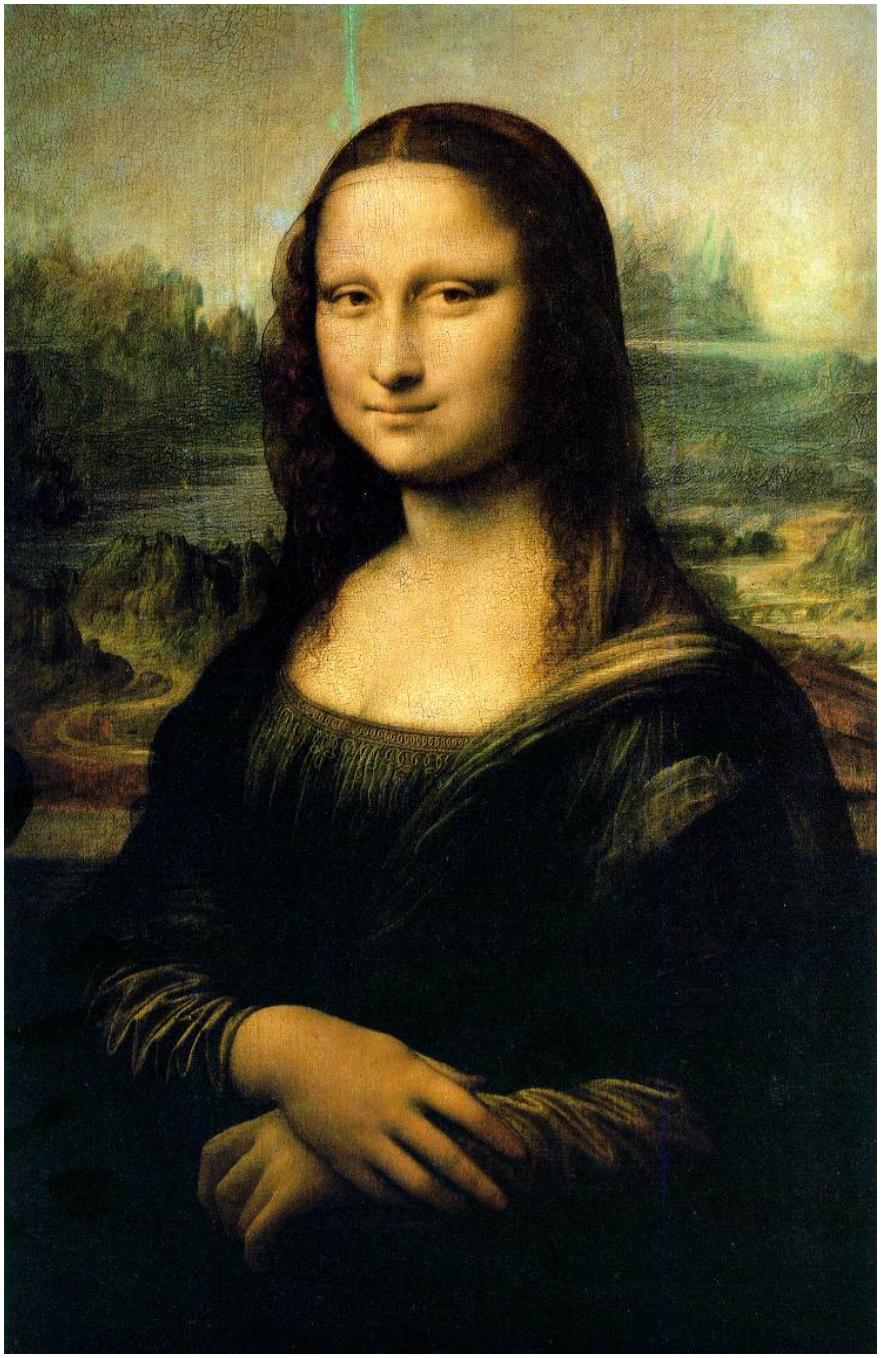
Panta gradientului determină mărimea adîncimii percepute. Dacă construim două şiruri de pătrate la fel de lungi, cel în care diferenţa de mărime dintre primul şi ultimul pătrat este mai pronunţată va genera o imagine mai adîncă. Aşa cum vom vedea, artiştii barocului (de pildă, Piranesi) preferau gradienţii abrupţi. Optic, aceştia se pot obţine în film şi în fotografie folosindu-se lentile cu distanţă focală mică.

*Giovanni Battista Piranesi - Temple at Paestum (1770 -1778)*

Ori de cîte ori mărimea variază în mod constant, observatorul vede o creştere corespunzătoare în adîncime. Astfel figura 207 *a* poate fi văzută ca un gard în linie dreaptă. Totuşi, cînd mărimea gradientului se schimbă, variaţia distanţei se schimbă şi ea corespunzător. În figura 207 *b,* gradientul se reduce, generînd perceptual un gard curb (chiar dacă în aceste figuri neglijarea tuturor celorlalţi gradienţi, cum ar fi grosimea barelor, intervalele între ele şi orientarea în spaţiu, acţionează împotriva efectului de adîncime).

*Figura 207*

Tot astfel, aşa cum a demonstrat James J. Gibson, o schimbare bruscă a mărimii gradientului va crea o muchie între două suprafeţe cu înclinaţie diferită, iar un gol în continuitatea gradientului va crea un hiat în dimensiune adîncime. Unii pictori şi fotografi preferă un continuum spaţial relativ dens, ducînd fără întreruperi din faţă spre înapoi. Ei obţin astfel o retragere uniformă într-o compoziţie orientată oblic. Alţii, mai intens preocupaţi de frontalitate, folosesc discontinuităţi mari — de pildă, între planul prim şi fundal — păstrînd astfel dualitatea simplă a figurii şi fondului. În portretele tradiţionale, de felul *Giocondei* lui Leonardo, ochiul e obligat să sară de la figura din faţă direct la peisajul din depărtare.



*Leonardo da Vinci - Gioconda (1503-1506)*

Am observat că gradienţii sprijină constanţa mărimii. Dacă există discontinuităţi în gradient, constanţa tinde să se prăbuşească, ea neapărînd de la sine, ci fiind creată de factori vizuali. Figurile dintr-un peisaj îndepărtat nu par de aceeaşi mărime ca persoana din primul plan; iar atunci cînd privim în jos dintr-un turn sau dintr-un avion, obiectele n-au defel mărimea lor naturală. „Iată că se ridică un mic nor din mare, ca o palmă de om", spune Biblia.

Cele arătate în legătură cu gradienţii de mărime sînt valabile şi pentru alţi factori perceptuali, de pildă pentru gradienţii de mişcare. Aşa cum intervalele spaţiale dintre pătrate sau dintre stîlpi de telegraf se micşorează, tot astfel viteza unui obiect într-un film de animaţie trebuie să scadă pentru ca noi să putem vedea obiectul îndepărtîndu-se cu viteză constantă. Un gradient de mişcare intensifică efectul de adîncime într-un peisaj, atunci cînd îl privim din automobil. Clădirile şi copacii din primul plan gonesc pe lîngă noi mult mai repede decît cele mai îndepărtate, iar diferenţa de viteză aparentă se corelează cu distanţa dintre noi şi obiectele văzute.

Perspectiva aeriană se întemeiază pe gradienţi de strălucire, saturaţie, claritate, textură şi, întrucîtva, de nuanţă. În natură, fenomenul se datoreşte masei tot mai mari de aer prin care vedem obiectele. Perspectiva aeriană este eficace în pictură, dar nu în primul rînd pentru că noi am şti că ea indică spaţii naturale mari. Dimpotrivă, aceste privelişti naturale sînt atît de adînci din cauza gradienţilor perceptuali pe care îi produc. Fotografii ştiu că scara de focalizare de la neclar la clar profilează volumul unui obiect în mod convingător chiar dacă transfocatorul din ochiul nostru nu ne-a pregătit pentru asemenea experienţă. În portrete, de pildă, relieful capului poate fi intensificat dacă ochii modelului sînt clari, dar urechile şi vîrful nasului sînt uşor estompate.

*René Magritte - Plimbări euclidiene (1955)*

Nu toţi gradienţii creează adîncime. În tablourile lui Rembrandt putem vedea că o scară a luminii, ducînd de la strălucire lîngă sursă pînă la întuneric total, nu-şi produce obişnuitul ei efect puternic de adîncime dacă se extinde ca un halo în toate direcţiile pornind dinspre un centru. În asemenea cazuri imaginea frontală nu este văzută ca proiecţie a unei imagini mai simple din adîncime. Acest lucru este valabil, de pildă, şi pentru gradientul de oblicitate. În una din picturile „înşelătoare" ale lui René Magritte, *Plimbări euclidiene,* contururile oblice ale unei alei sînt aşezate lîngă o turlă conică de aceeaşi formă, dar pe cînd aleea se retrage în adîncime, turla nu dă această impresie.

Gradienţii de mărime de felul celui din figura 205 duc pînă la urmă spre un punct de convergenţă, pe care imaginea noastră l-ar atinge dacă pătratele şi intervalele dintre ele ar deveni tot mai mici. Acest punct de convergenţă reprezintă infinitul în spaţiul pictural. El este punctul de fugă al perspectivei centrale şi se află cel mai adesea pe orizont. De fapt, scara noastră de pătrate este doar un sector îngust dintr-o lume picturală construită după principiul perspectivei centrale.

*Spre o convergenţă a spaţiului*

Perspectiva izometrică pe care am discutat-o mai sus, este unul din principalele sisteme de unificare a spaţiului pictural tridimensional. Ea încadrează întregul conţinut al picturii în sisteme de linii paralele, care intră printr-o latură, străbat diagonal pictura şi ies prin cealaltă latură. Avem astfel impresia unei lumi care nu ne apare într-o poziţie stabilă, ci trece pe lîngă noi ca un tren. Aproape totdeauna tabloul este orientat asimetric spre o latură şi pare menit să se întindă la nesfîrşit în ambele sensuri. El n-are centru, ci reprezintă un segment dintr-o secvenţă în formă de bandă. Ca atare, procedeul este foarte potrivit pentru picturile japoneze, care de fapt se desfăşoară fără sfîrşit într-o panoramă orizontală şi n-ar putea reda imaginea unei lumi organizate în jurul unui centru.

Există ceva straniu, paradoxal în lumea reprezentată cu ajutorul perspectivei izometrice, care se deplasează în adîncime cauza oblicităţii sale, rămînînd totodată la aceeaşi distanţă, deoarece dimensiunile nu se schimbă deloc. Deşi înclinată, această lume nu pare niciodată să părăsească într-adevăr planul frontal al picturii — proprietate ce o recomandă pentru stilurile legate în esenţa lor de suprafaţa picturală. Dar ea este prea limitată pentru a exprima un imbold spre infinitatea spaţiului.

Şi apoi, într-o pictură realizată izometric, totul se vede dintr-o singură latură. Acesta e un avantaj atunci cînd lumea reprezentată se conformează în sine unui asemenea paralelism, ca, de pildă, aranjamentul ordonat al interioarelor japoneze în care pictorii şcolii Genji ne lasă să privim de deasupra. Dar este şi un obstacol pentru artistul în a cărui lume obiectele ocupă un spaţiu tridimensional pe diferite direcţii şi reclamă implicit puncte de privire diferite.

Figura 208, care reproduce contururile principale ale unui relief în argint executat în Germania prin anul 1000, arată o lume în care unitatea paralelismului izometric a fost abandonată. Figura în profil a evanghelistului Matei apare în planul frontal, dar este înconjurată de elemente de mobilier şi arhitectură care îşi au propriile lor sisteme de prezentare perspectivală. Vedem turnuri frontale, acoperişuri cu înclinaţii diferite, un rezemător de picior, un scaun şi un pupitru ce se înfruntă sub diferite unghiuri. Fiecare element este unificat spaţial în sine — cele mai multe sînt organizate izometric —, dar unitatea întregului spaţiu nu

mai e respectată. Dacă totuşi efectul nu este haotic, aceasta se datorează faptului că elementele contrastante sînt echilibrate subtil. Ne amintim aici de compoziţiile cubiste; totuşi cultivarea deliberată a conflictului, a contradicţiei, a stînjenirii reciproce, pe care o observăm în arta secolului al XX-lea, nu exista în perioada dinaintea Renaşterii. Ceea ce vedem în exemple de felul figurii 208 este lupta ce se dezlănţuie atunci cînd un principiu mai simplu de unitate spaţială a fost depăşit, iar căutarea unuia nou la un nivel mai mare de complexitate nu s-a încheiat încă.

*Figura 208*

Este fascinant să observăm bîjbîiala după convergenţă în spaţiu a pictorilor europeni din secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Marcînd o trecere de la perspectiva izometrică, convergenţa tavanului sau a podelei este reprezentată mai întîi prin aranjamente simetrice de muchii paralele ce se întîlnesc stîngaci de-a lungul unei verticale centrale (figura 209). Una din primele referiri la acest principiu o găsim în *Optica* lui Euclid; procedeul era cunoscut artiştilor Renaşterii din picturile murale de la Pompei şi este descris, de pildă, în tratatul lui Cennino Cennini despre tehnica picturii: „Şi introduceţi clădirile după acest sistem uniform: mulurile pe care le faceţi la partea de sus a clădirii trebuie să se încline în jos de la marginea de lîngă acoperiş; mulura din mijlocul clădirii, cea de la jumătatea faţadei, trebuie să fie orizontală şi uniformă; mulura de la baza clădirii, cea de jos, trebuie să se încline în sus, în sens contrar mulurii superioare, care se înclină în jos". Mai tîrziu acest sistem se diferenţiază într-un sistem de muchii în evantai, care converg mai mult sau mai puţin precis spre un punct de fugă, după felul cum au fost construite — cu rigla sau intuitiv, cu mîna liberă. Schimbarea treptată de direcţie a muchiilor unifică spaţial planul podelei sau al plafonului. Totuşi se recurge adesea la un punct de fugă separat pentru fiecare suprafaţă ortogonală, mai ales ca să se evite racursiul excesiv cerut de un focar comun.

Această căutare intuitivă a unităţii spaţiale, sprijinită de sisteme constructive cu aplicare locală, şi-a găsit codificarea geometrică finală în principiul Perspectivei centrale, formulat pentru prima dată în istoria omenirii în Italia, de către artişti şi arhitecţi ca Alberti, Brunelleschi şi Piero della Francesca.

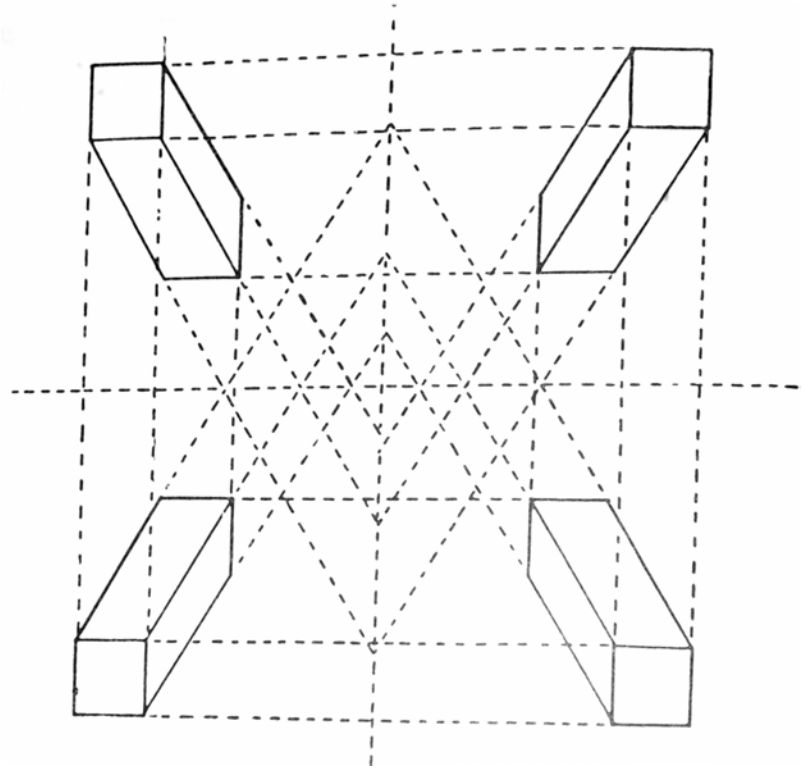


*Figura 209*

*Cele două surse ale perspectivei centrale*

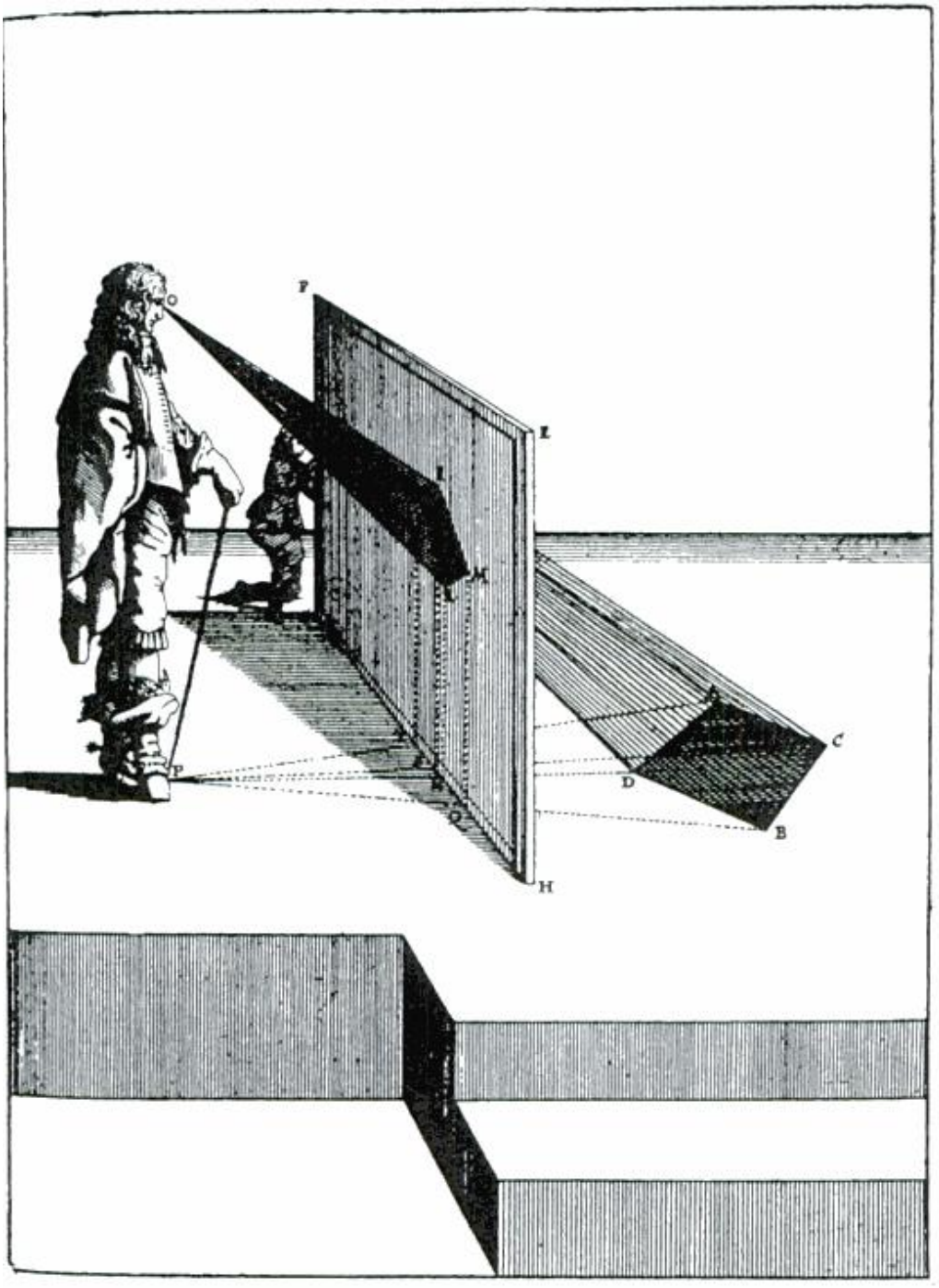
Este semnificativ pentru caracteristicile vizuale ale perspectivei centrale că ea a fost descoperită într-un singur moment şi într-un singur loc în întreaga istorie omenească. Procedee mai elementare de redare a spaţiului pictural, ca metoda bidimensională „egipteană" sau perspectiva izometrică, au fost şi sînt descoperite independent în întreaga lume la niveluri primitive de concepţie vizuală. Perspectiva centrală este însă o deformaţie atît de brutală şi de complicată a formei normale a obiectelor încît ea a apărut doar ca rezultat final al unor explorări îndelungi,răspunzînd unor cerinţe culturale foarte specifice. Paradoxal, perspectiva centrală este totodată de departe modul cel mai realist de redare a spaţiului optic, şi în consecinţă n-ar trebui să fie un rafinament ezoteric rezervat celor puţini şi aleşi, ci metoda sugerată firesc tuturor de către experienţa vizuală.

Această natură paradoxală a perspectivei centrale se manifestă prin cele două surse radical diferite din care s-a născut sub raport istoric. Pe de o parte ea este, aşa cum am arătat, soluţia finală a unei îndelungate lupte pentru o noua integrare a spaţiului pictural. În această privinţă, căutarea unui principiu de convergenţă este o problemă strict intrapicturală, impunîndu-se artistului prin simplitatea ei elegantă. Este vorba de o construcţie geometrică, cu reguli complicate privind modul de reprezentare a corpurilor stereometrice avînd diferite forme şi amplasări spaţiale.

În principiu, acest joc matematic de unificare cu rigla a conţinutului unui întreg tablou într-un tot organizat simplu şi logic nu necesita studiul realităţii sau confirmarea din partea proprietăţilor vizuale ale lumii fizice din jur. De fapt, firește, o asemenea independenţă n-a existat. Perspectiva centrală a apărut ca un aspect al căutării unor descrieri obiectiv corecte ale naturii fizice — căutare născută în timpul Renaşterii, dintr-un interes reînnoit pentru minunăţiile lumii senzoriale, care a dus la marile călătorii de explorare, ca şi

la dezvoltarea cercetării experimentale şi a normelor ştiinţifice de exactitate şi adevăr. Această tendinţă a minţii europene a generat dorinţa găsirii unei baze obiective pentru redarea obiectelor vizuale, a unei metode independente de subiectivitatea ochiului şi mîinii omeneşti.

Strădania pentru o reproducere mecanic corectă şi-a primit temeiul teoretic de la ideea piramidei vizuale adoptată de Alberti în tratatul său despre pictură din anul 1435. Relaţia optică dintre ochiul observatorului şi obiectul privit poate fi reprezentată printr-un sistem de linii drepte pornind din fiecare punct de pe suprafaţa frontală a obiectului şi întîlnindu-se în ochi. Rezultă un fel de piramidă sau con, al cărui vîrf se află în pupila ochiului. Dacă această piramidă din raze luminoase e intersectată de o placă de sticlă dispusă perpendicular pe linia de vedere, imaginea de pe sticlă va fi o proiecţie a obiectului, astfel încît, trasînd pe placă contururile obiectului aşa cum se văd din punctul de observaţie, privitorul poate realiza o copie exactă a imaginii respective.




*Leon Battista Alberti - Tratat despre pictura – schiţă piramida vizuală (1435)*

Dacă procedeul se aplică unei ambianţe geometrice simple, de pildă interiorul unei biserici, imaginea rezultată se va conforma în linii mari regulilor perspectivei centrale. Ea se obţine totuşi fără ajutorul vreunei construcţii geometrice, la fel cum aparatul fotografic, aplicînd o metodă similară aceluiaşi subiect, va da o imagine în care toate ortogonalele cornişelor, arcelor, pavimentului şi plafonului converg cu precizie într-un punct de fugă situat probabil în altar. Această metodă de proiecţie mecanică nu este defel limitată la corpurile geometrice. Ea redă contururile oricărui obiect şi poate aşadar fi utilizată, bunăoară, pentru a se obţine o proiecţie corectă în cazul racursiurilor complicate ale figurii omeneşti.

Figura 210 prezintă mecanismul folosit de Albrecht Dürer în tratatul său despre măsurători. Desenatorul, care priveşte printr-un orificiu de observaţie menit să asigure un punct de observaţie fix, trasează conturul modelului pe placa verticală. În această formă primitivă metoda n-a prea fost întrebuinţată, dar ea s-a răspîndit ca aplicaţie a camerei obscure. Camera stenoscopică a fost inventată, se pare, de Leonardo da Vinci, fiind ulterior dotată cu o lentilă şi cu un sistem de oglinzi prin care pictorul îşi putea vedea subiectul pe un fond de sticlă orizontal. Există dovezi temeinice că instrumentul a fost folosit de pictori ca Vermeer şi, mai recent, de alţii. Încununarea acestei evoluţii tehnice a fost, firește, fotografia, care înregistrează imaginile fără nici un ajutor manual.

*Figura 210*

În forma sa mai primitivă, metoda de trasare a unor imagini fidele pe o suprafaţă transparentă ar fi fost, desigur, la îndemîna oricărei civilizaţii suficient de avansate. Dacă totuşi n-avem nici o altă probă în acest sens decît, să spunem, contururile de mîini trasate în picturile aborigenilor australieni şi ale altor artişti primitivi, motivul este neîndoios acela că nu există cerinţa unei asemenea precizii mecanice.

Descoperirea perspectivei centrale trăda o evoluţie primejdioasă în gîndirea occidentală. Ea a marcat o preferinţă orientată ştiinţific pentru reproducerea mecanică şi pentru construcţii geometrice, în locul imaginaţiei, creatoare "William Ivins subliniază că nu printr-o simplă coincidenţă perspectiva centrală a fost descoperită la numai cîţiva ani după imprimarea primei xilogravuri în Europa. Xilogravura fundamenta pentru mintea europeană principiul aproape în întregime nou al reproducerii mecanice. Face cinste artiştilor apuseni şi publicului respectiv faptul că, în ciuda atracţiei exercitate de reproducerea mecanică, imaginaţia a supravieţuit ca rod al spiritului uman. Chiar şi în epoca fotografiei, imaginaţia este cea care îşi subordonează maşina şi nu invers. Totuşi atracţia fidelităţii mecanice a ispitit încă din Renaştere arta europeană, mai ales în producţiile de serie, mediocre, pentru consum larg. Vechiul concept al „iluziei" ca ideal artistic a devenit o ameninţare la adresa gustului popular o dată cu începutul revoluţiei industriale.

*Nu o proiecţie fidelă*

Deşi regulile perspectivei centrale generează imagini foarte asemănătoare proiecţiilor mecanice furnizate de lentilele din ochi şi din aparatele fotografice, există şi deosebiri semnificative. Chiar şi în cadrul acestui mod mai realist de reprezentare spaţială precumpăneşte regula ca nici o trăsătură a imaginii vizuale să nu fie denaturată decît dacă acest lucru este cerut de reprezentarea adîncimii. În primele — şi cele mai simple — aplicaţii ale perspectivei cu un singur punct de fugă, obiectele sînt plasate frontal ori de cîte ori e posibil. Doar ortogonalele se supun convergenţei, întîlnindu-se într-un punct de fugă unic (figura 211). Celelalte două dimensiuni spaţiale sînt menţinute în planul frontal şi rămîn nedeformate.

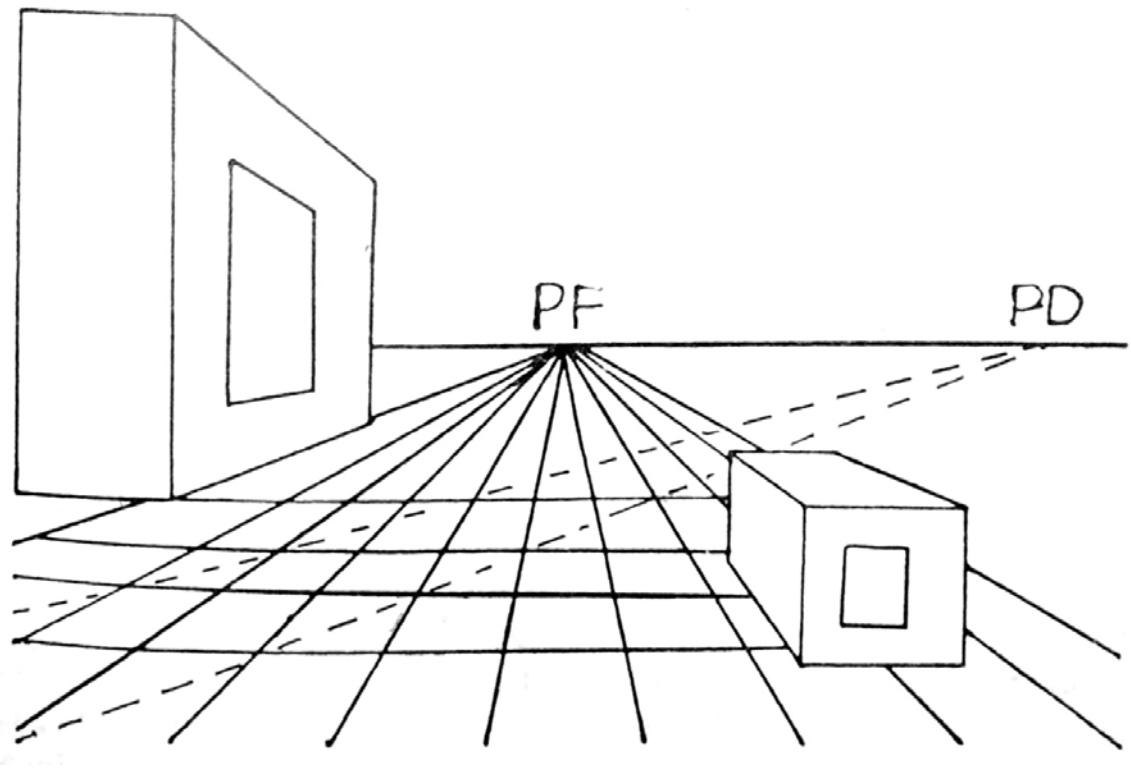



*Figura 211*

La un nivel superior de diferenţiere, perspectiva cu două puncte de fugă, defineşte obiectul cubic prin intersecţia a două familii de muchii convergente (figura 212). Dar chiar şi în acest sistem mai rafinat, toate verticalele rămîn paralele nediferenţiate în raport cu cadrul imaginii. În fotografiile clădirilor înalte vedem cum muchiile verticale deviază de la paralelism în moduri ce se pot codifica aproximativ prin introducerea unui al treilea punct de fugă către care converg toate.

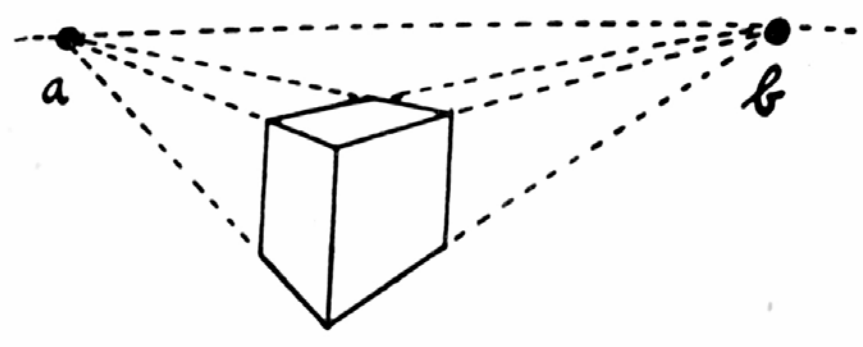



*Figura 212*

Dar pînă şi trei puncte de fugă sînt numai o simplificare geometrică a faptului că toate formele se micşorează în toate direcţiile pe măsură ce creşte distanţa pînă la ochi. Să luăm un mare dreptunghi frontal, de pildă faţada unei clădiri. Asemenea forme frontale sînt reprezentate în picturi fără denaturări; ni se arată un dreptunghi regulat. Totuşi, întrucît toate zonele de pe această suprafaţă, pe măsură ce se îndepărtează de ochiul observatorului, ar trebui să devină mai mici, consecinţa ar trebui să fie, de pildă, exprimată în contururi convexe. Această convexitate se observă de fapt în fotografiile făcute cu un unghi suficient de larg. Ea nu este însă utilizată de desenator, pentru că o asemenea deformare nu se poate interpreta ca retragere în adîncime, fiind astfel văzută de ochi ca o denaturare a obiectului frontal.

Construcţia geometrică realizată cu ajutorul perspectivei centrale se apropie de proiecţia ce ar parveni ochiului situat într-un anumit punct de perspectivă. Aşadar, pentru a vedea pictura „corect", privitorul ar trebui să ia o poziţie corespunzătoare, stînd în faţa punctului de fugă, cu ochii la nivelul orizontului. El ar trebui de asemenea să se afle la distanţa relativă corespunzătoare, care în exemplul din figura 211 este egală cu distanţa dintre PF şi punctul PD. De fapt, dacă privitorul ia această poziţie (lucru posibil cînd desenul este mărit suficient), el va găsi efectul de adîncime foarte convingător, iar forma obiectelor cel mai puţin denaturată. În practică, însă, ne plimbăm prin faţa unui, să zicem, peisaj urban din Veneţia pictat de Guardi sau de Canaletto, schimbînd după plac distanţa de privire. Constanţa formei ne ajută întrucîtva să compensăm deformarea laterală, iar construcţia în perspectivă este unul dintre invarianţii care rezistă modificării proporţiilor.

*Francesco Guardi - Venetia: podul Rialto*

*Canaletto - La Regata vista da Ca'Foscari*

Insistenţa asupra unei poziţii de privire „corecte" poate uneori stînjeni perceperea unui tablou. Dacă pictorul a plasat punctul de fugă în afara picturii nici chiar un rigorist nu se va situa, probabil, într-o latură a tabloului, de unde să fixeze peretele. Dacă însă focarul perspectivei este înăuntrul cadrului, deşi amplasat lateral (figura 217), rigoristul nostru ar putea fi ispitit să se aşeze ortogonal faţă de focar. Dar făcînd aceasta el va rata totalmente imaginea, compusă pentru privitorul aflat în faţa punctului ei central. Echilibrul va fi distrus; focarul perspectivei, menit să constituie un accent dinamic lateral, va prelua funcţia centrului, iar efectul de adîncime va deveni foarte puternic, săpînd un crater în relieful spaţial.

*Spaţiul piramidal*

Noţiunea de constanţă perceptuală i-a determinat pe mulţi teoreticieni să presupună că, atunci cînd privim lumea fizică din jur, noi vedem obiectele în mărimile lor reale şi la distanţele reale. Lucrurile nu stau neapărat astfel. Deşi pe o scară de distanţe considerabilă observatorul poate, în condiţii favorabile, să vadă corect mărimea şi forma obiectelor, aceasta nu înseamnă că atunci cînd el compară efectiv obiectele apropiate cu cele îndepărtate, va percepe lucrurile egale fizic ca fiind egale. Această situaţie confuză are o anumită importanţă în ceea ce ne priveşte.

Efectul de adîncime depinde, ne amintim, de relaţia dintre structura proiecţiei bidimensionale şi structura disponibilă în a treia dimensiune. Dacă imaginea frontală este foarte simplă, ea influenţează perceptul în sensul planităţii. Să presupunem că figurile 213 *a* şi *b* reprezintă o scenă văzută din două puncte diferite ale teatrului.

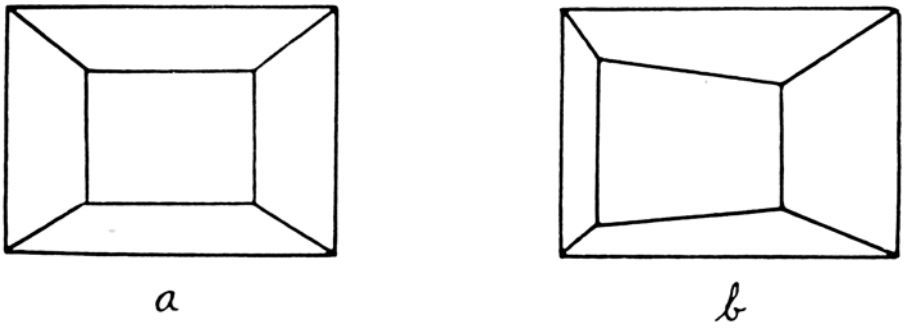



*Figura 213*

Scena va părea mai plată privitorului care vede imaginea a dintr-un punct central, deoarece proiecţia ei este simetrică şi tinde aşadar să predomine, pe cînd imaginea văzută din stînga (*b*) este asimetrică în proiecţie, dar poate fi readusă la simetrie într-o versiune tridimensională. Tot astfel, dacă privim interiorul unei biserici tradiţionale de la intrare, vedem o configuraţie simetrică, care tinde să reducă efectul de adîncime.

S-a demonstrat experimental că atitudinea mintală a privitorului poate influenţa puternic mărimea efectului de adîncime perceput. Privitorului i se poate cere să se concentreze asupra situaţiei „aşa cum e în realitate", spre deosebire de felul cum arată, sau să „tragă" scena în planul frontal, ca şi cum ar fi

o imagine plată. Atitudinea lui va sublinia anumite trăsături spaţiale, diminuîndu-le pe altele. Unui student în arte, obişnuit cu desenul perspectival, îi va fi mai uşor să vadă proiectiv nişte şiruri de clădiri decît unui profan; psihologul Robert Thouless a sesizat că studenţi din India, mai puţin familiarizaţi cu reprezentarea în perspectivă, vedeau obiectele înclinate mai aproape de forma şi mărimea lor „reală" decît studenţii britanici.

Pe de altă parte, distanţa şi mărimea sînt strict corelate. Privind fix o pată neagră putem crea o imagine remanentă albă, care poate fi apoi proiectată pe diferite locuri din cameră. Observăm că dacă pata albă se vede pe o mobilă din apropiere ea ne pare mică, dar pe tavan, situat mai departe, ea ne pare mare (legea lui Emmert). Aceasta se întîmplă şi dacă proiectăm imaginea remanentă pe zonele apropiate sau îndepărtate dintr-o pictură cu un efect de adîncime convingător. Conchidem de aici că mărimea şi distanţa se definesc reciproc. Cînd două forme sînt de mărime obiectiv egală, una din ele va apărea mai mare dacă este văzută ca fiind amplasată mai departe; iar două forme de mărime obiectiv inegală vor părea amplasate la distanţe corespunzător diferite dacă se văd ca fiind egale.

Liniile convergente nu se „îndreaptă" niciodată complet, astfel încît să ajungă paralele. Dacă privim prin „canionul" reprezentat de o stradă, vedem şiruri paralele de clădiri întinzîndu-se în adîncime, dar vedem şi convergenţa lor. Clădirile apropiate ne apar mai mari decît cele situate mai departe pe gradientul distanţei, dar totodată ne par de aceeaşi mărime. Sau să luăm o pictură din epoca Renaşterii: figurile din planul prim sînt mai mari decît cele din fundal, dar noi le vedem pe toate la fel. Această contradicţie nu se datoreşte diferenţei dintre ceea ce vedem şi ceea ce ştim. Nu, este vorba de un adevărat paradox vizual: obiectele respective par deosebite şi similare în acelaşi timp.

Situaţia e de neînţeles şi paradoxală numai dacă folosim criteriile spaţiului euclidian. Sîntem obişnuiţi să ne închipuim lumea ca un cub infinit de mare al cărui spaţiu este omogen, în sensul că obiectele şi relaţiile dintre ele nu se modifică o dată cu schimbarea amplasării. Să ne imaginăm însă că o faţă a cubului scade pînă la mărimea unui punct. Rezultatul va fi o piramidă infinit de mare. (Trebuie înţeles că nu mă refer la interiorul unei forme piramidale conţinută în lumea „cubică" obişnuită a intelectului nostru, ci la o lume care e în sine piramidală). O asemenea lume ar fi noneuclidiană. Toate conceptele geometrice curente s-ar menţine, aplicîndu-se însă unor fenomene uimitor de diferite. Paralelele venind dinspre acea faţă care s-a redus la un punct ar diverge în toate direcţiile, rămînînd însă totodată paralele. Obiecte de mărimi foarte diferite ar fi totuşi egale dacă distanţele pînă la vîrf ar fi proporţionale cu mărimea lor. Un obiect deplasîndu-se spre vîrf ar scădea fără să devină mai mic şi şi-ar încetini mişcarea păstrînd totuşi o viteză constantă. Dacă obiectul şi-ar schimba orientarea spaţială el şi-ar schimba şi forma, rămînînd totuşi de aceeaşi formă.

Toate aceste contradicţii fantastice se rezolvă atunci cînd înţelegem că mărimea, forma şi viteza se percep în raport cu cadrul spaţial în care apar. În spaţiul euclidian liniile de mărime egală sînt văzute ca fiind egale (figura 214 *a);* în spaţiul piramidal componentele unui gradient de mărime sînt văzute ca fiind egale (*b*). Regulile ce guvernează acest spaţiu anizotrop sînt mai puţin simple decît cele ale spaţiului euclidian, fiind totuşi suficient de simple şi coerente pentru ca, de pildă, un ordinator să poată produce imaginea în perspectivă centrală a oricărui set de corpuri geometrice, văzut din orice punct de observaţie, impunînd datelor să se supună unui principiu relativ simplu de convergenţă.

Vederea umană întîlneşte asemenea spaţii piramidale datorită faptului că în percepţie proiecţiile convergente se „rectifică" numai parţial. Vedem adîncimea, dar vedem concomitent şi convergenţa. Iar fenomenele perceptuale din această lume convergentă sînt prelucrate de sistemul nervos, în raport cu cadrul

spaţial, cum eficienţa unui ordinator. James J. Gibson remarca pe bună dreptate: „Scara şi nu mărimea este ceea ce într-adevăr rămîne constant în percepţie". Iar natura scării e determinată de cadrul spaţial.

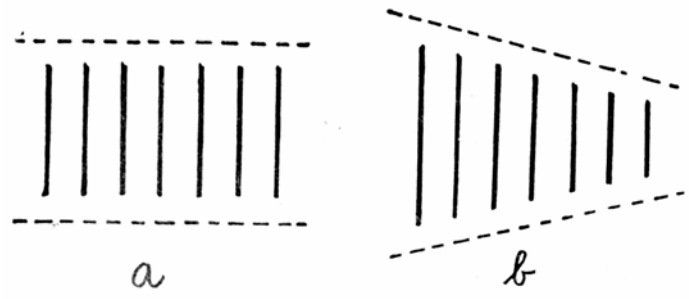



*Figura 214*

Există în spaţiul perceptual ceea ce s-ar putea numi „oaze newtoniene". Într-un plan frontal spaţiul este aproximativ euclidian, iar pînă la cîţiva paşi de observator formele şi mărimile se văd realmente ca neschimbate. Din aceste zone îşi capătă confirmarea raţionamentul nostru vizual atunci cînd, la un nivel elementar de diferenţiere spaţială, concepe mărimea, forma şi viteza ca fiind independente de amplasare. Dar şi în lumea piramidală relaţiile faţă de cadru sînt percepute atît de direct, încît îi e aproape imposibil observatorului naiv să „vadă în perspectivă"; căci a vedea în perspectivă înseamnă a percepe lumea neomogenă ca o lume omogenă deformată, în care efectul de adîncime apare ca fiind acelaşi soi de „strîmbătate" pe care îl observăm cînd un obiect torsionat se vede în planul frontal.

Poate că influenţa perceptuală a cadrului spaţial asupra obiectelor vizuale este mai uşor înţeleasă dacă considerăm spaţiul convergent al perspectivei centrale drept una din iluziile optice care, aşa cum a arătat Edwin Rausch, sînt deformări cauzate de sisteme spaţiale neomogene.

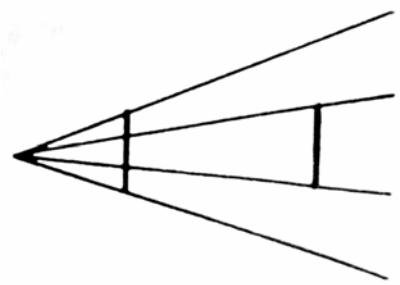


*Figura 215*

Chiar şi în plan este aproape imposibil să vedem cele două linii verticale din figura 215 ca avînd aceeaşi lungime. În această variantă a aşa-numitei iluzii Ponzo, cele două linii par inegale deoarece noi rămînem în afara deformării create de sistemul spaţial din desen, pe cînd în cazul unei folosiri reuşite a perspectivei centrale noi pătrundem suficient în sistemul spaţial pentru a vedea asemenea forme ca egale şi inegale în acelaşi timp.

Pînă acum am descris dinamica perspectivei centrale unilateral, ca efect al cadrului spaţial asupra obiectului vizual. Dar, desigur, cadrul nu este decît o constelaţie de asemenea obiecte, fiind de fapt vorba aici de interacţiunea obiectelor vizuale. Influenţa determinantă poate fi exercitată de un singur obiect. Constatăm acest lucru în mod foarte convingător atunci cînd o formă izolată îşi creează propria sa ambianţă spaţială. Dacă trapezul din figura 216 apare pe o suprafaţă goală, el poate fi perceput ca vedere aeriană a

unui dreptunghi plan de pe sol. În acest caz forma dreptunghiului determină spaţiul ambiant prin inducţie spontană ca fiind limitat de un orizont; principiul simplităţii este confirmat de faptul că din infinitatea de ambianţe spaţiale disponibile, o percepem automat pe **aceea** aflată în cea mai simplă relaţie cu figura.

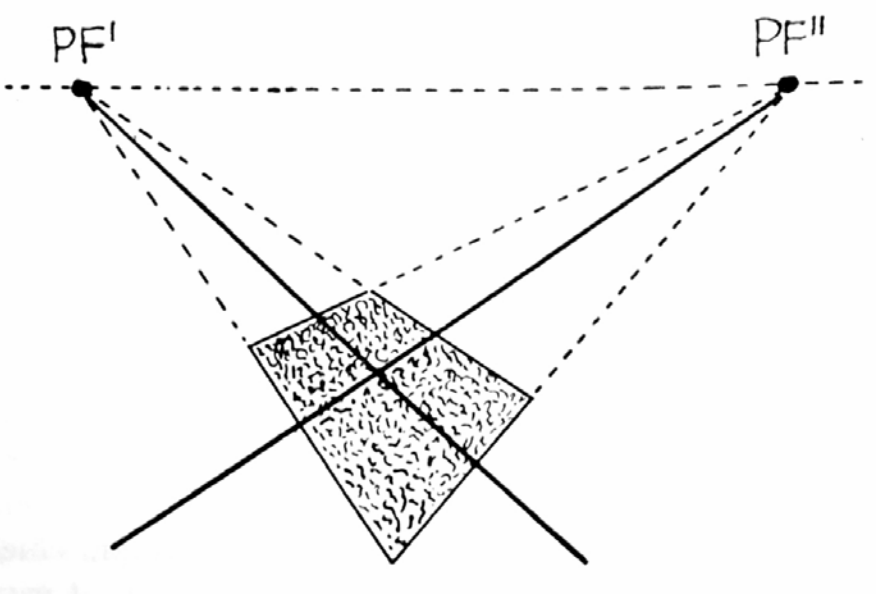



*Figura 216*

În principiu, am putea de asemenea vedea un trapezoid neregulat într-un sistem spaţial definit prin puncte de fugă aflate în poziţii diferite, sau un dreptunghi înclinat în sus, cu puncte de fugă situate deasupra orizontului etc. Aceste variante ar fi însă mai puţin simple.

Atunci cînd cadrele spaţiale ale ambianţei şi obiectului se contrazic între ele, putem observa un conflict interesant. Există trei soluţii posibile: 1) ambianţa se impune, iar obiectul se supune, deformîndu-se; 2) obiectul se impune, iar contextul spaţial se deformează; 3) nici unul din parteneri nu cedează, iar imaginea se separă în sisteme spaţiale independente. În camera lui Ames (figura 203) ambianţa tinde să precumpănească asupra mărimii figurilor. Vom examina cîteva cazuri mai complexe la sfîrşitul acestui capitol.

Printre efectele dinamice ale spaţiului piramidal se numără şi cel al comprimării. Întrucît denaturările formelor ce se retrag în adîncime sînt doar parţial compensate, toate obiectele par comprimate în cea de-a treia dimensiune. Această impresie este deosebit de puternică, deoarece comprimarea este percepută nu numai ca fapt împlinit, ci şi ca proces ce se desfăşoară treptat.

La periferie, aşa cum ne arată figura 217, distanţele sînt mari, iar micşorarea se produce lent. Pe măsură ce ochiul se deplasează spre centru, liniile învecinate se apropie între ele tot mai rapid, pînă la atingerea unui grad de comprimare aproape intolerabil. Efectul este exploatat în acele perioade şi de către acei artişti care preferă o mare încărcătură emoţională. În stilul baroc chiar şi perspectivele arhitectonice sînt supuse acestui procedeu dramatic. În gravurile lui Piranesi faţadele lungi ale străzilor din Roma sînt „supte" spre focarul spaţial într-un crescendo ameţitor. Dintre artiştii moderni, Van Gogh prefera o convergenţă marcată; iar un exemplu din Henry Moore (figura 218) arată cum tema obiectiv statică a două şiruri de oameni care dorm într-un tunel de metro capătă prin contracţie perspectivală impactul dramatic cerut de reprezentarea unui adăpost antiaerian.

*Figura 218*

HENRY MOORE, Perspectivă dintr-un tunel de metro folosit ca adăpost, *acuarelă, 1941, Tate Gallery, Londra*

Alţi artişti evită efectul liniilor ce se retrag în adîncime. Cézanne le-a folosit rareori, şi cînd acestea apar în opera sa, efectul lor este adesea redus prin modificări pe orizontală sau pe verticală. Dintre regizorii de film, Orson Welles este binecunoscut pentru utilizarea dramatică a lentilelor cu distanţă focală mică în primele sale filme. Lentilele nu modifică perspectiva, dar o lentilă cu curbură pronunţată acoperă un sector mai mare de spaţiu de la distanţă mică. Se produc astfel gradienţi abrupţi între planul prim şi fundal, născîndu-se o tensiune barocă atunci cînd personajele scad şi cresc rapid, îndepărtîndu-se sau apropiindu-se de aparat.

*Simbolismul unei lumi focalizate*

Metoda bidimensională primitivă de reprezentare spaţială întîlnită în arta copiilor şi în pictura egipteană face ca imaginea să stea în faţa privitorului ca un fel de perete plat, etalîndu-şi generos tot conţinutul pentru ca acesta să-l exploreze, dar totodată excluzîndu-l pe privitor. Avem aici o lume închisă, autonomă. Perspectiva izometrică extinde spaţiul pictural pe a treia dimensiune, dar şi acest spaţiu este autonom. Mişcarea lui laterală marcată se desfăşoară pe un tărîm situat dincolo de planul frontal. În cazul perspectivei centrale relaţia faţă de privitor se schimbă. Principalele linii structurale constituie un sistem de raze pornind dintr-un focar aflat în spaţiul picturii şi negînd existenţa planului frontal atunci cînd ţîşnesc înainte şi îl străpung. Deşi este nevoie de instrumente optice cu efecte puternice pentru a da privitorului iluzia că se află în această pîlnie spaţială în expansiune, chiar şi un tablou obişnuit pictat în perspectivă centrală stabileşte o legătură relativ directă între evenimentele din spaţiul picturii şi spectator. În loc de a apărea perpendicular sau oblic în faţa privitorului, pîlnia perspectivei centrale se deschide ca o corolă spre observator, apropiindu-se de el direct şi, dacă se doreşte aceasta, simetric, atunci cînd axa centrală a picturii coincide cu linia de vedere.

Această acceptare explicită a spectatorului este în acelaşi timp o bruscare violentă a lumii reprezentate în tablou. Deformările perşpectivale nu sînt cauzate de forţe proprii acestei lumi reprezentate. Ele constituie expresia vizuală a faptului că lumea respectivă este percepută. Iar construcţia bazată pe optica geometrică determină şi prescrie punctul de perspectivă al spectatorului.

Pînă aici putem fi de acord cu interpretarea dată curent perspectivei centrale ca manifestare a individualismului renascentist. Imaginea prezintă o lume văzută din punctul de observaţie al unui privitor individual, ridicînd implicit concepţia structurală a spaţiului pe o nouă treaptă de diferenţiere. Am observat totuşi că în practică privitorul este relativ independent de punctul de perspectivă prescris. în limite considerabile el se poate mişca liber, lateral, spre înainte sau spre înapoi. Iar ceea ce vede reprezintă — într-o anumită contradicţie cu cele afirmate mai sus — o lume care conţine în sine şi prin sine, adică total independent de privitor, o convergenţă spre un centru. Punctul de fugă nu este numai reflectarea poziţiei din care observatorul ideal priveşte pictura; el este, mai ales, vîrful lumii piramidale reprezentată în pictură. „Perspectiva foloseşte în privinţa distanţelor două piramide opuse", scria Leonardo da Vinci, „din care una îşi are vîrful în ochi şi baza tocmai pe orizont, iar cealaltă îşi are baza spre ochi şi vîrful pe orizont".

Simbolic, o asemenea lume dispusă în jurul unui centru convine concepţiilor ierarhice despre existenţă umană, dar nu s-ar prea potrivi cu filozofiile Zen şi taoistă din Extremul Orient, exprimate în continuum-ul lipsit de centru al peisajelor chinezeşti şi japoneze redate în perspectivă izometrică.

În Occident, lăsînd deoparte perspectiva, altarele medievale creează o ierarhie religioasă prin organizarea subiectului. Figura principală este mare, situată central şi înconjurată de figuri secundare mai mici. În acelaşi scop se poate folosi perspectiva convergentă. În *Cina cea de taină* a lui Leonardo (figura 219), Iisus este amplasat în centrul compoziţiei, care totodată e şi punctul de fugă.

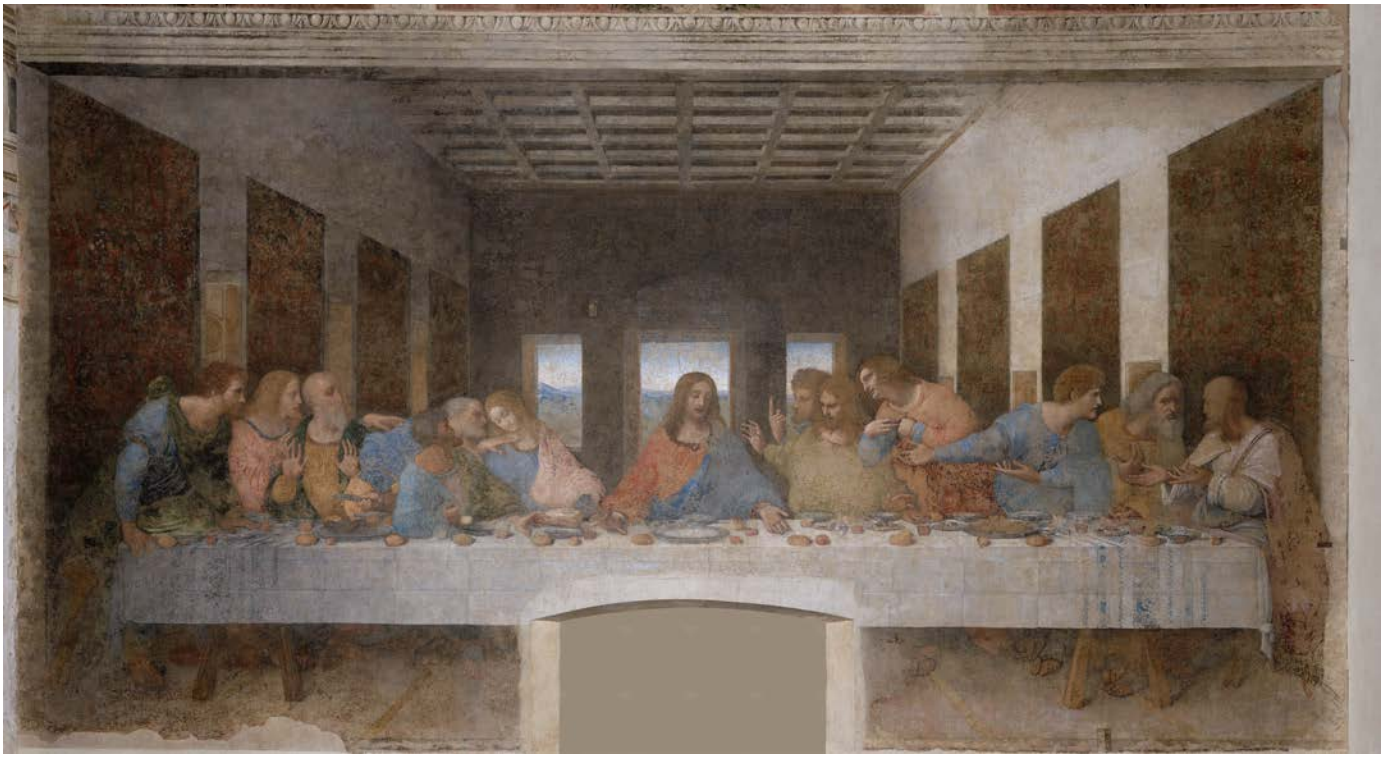


*Figura 219*

Masa şi peretele din fund, orientate frontal, susţin stabilitatea maiestuoasă a figurii principale, în timp ce pereţii laterali şi plafonul vin spre exterior, ca într-un gest de revelaţie. Toate formele şi muchiile încăperii emană, ca un fascicol de raze, din centru; şi invers, întregul decor indică, la unison, spre centru. Efectul de profunzime este redus, iar solemnitatea scenei este sporită de simetria ansamblului compoziţional.

Erwin Panofski citează spusele arhitectului Palladio, în sensul că punctul de fugă trebuie plasat în centru pentru a da picturii *maestà e grandezza.* Dacă se schimbă concepţia stilistică, se schimbă şi utilizarea perspectivei. Figura 217 ne prezintă schematic efectul unui focar excentric. Tensiunea este creată de depărtarea punctului de fugă faţă de cîmpul imaginii. Asimetria configuraţiei generează un efect de profunzime mult mai puternic. În locul lumii reprezentată de Leonardo, în care legea întregului determină armonic totul pînă la cel mai mic amănunt, vedem acum un sistem spaţial înclinat apărînd în cadrul frontal al imaginii. Sarcina picturală şi filozofică este de a arăta o lume în care un centru vital, cu propriile lui cerinţe, necesităţi şi valori, contestă legea întregului şi este, la rîndul său, contestat de ea.

Cum pot aceste moduri de existenţă contrastante să fie echilibrate într-un întreg organizat? Figura 217 ne arată cum sistemul perspectival însuşi asigură în parte un asemenea echilibru, prin aceea că puternicul efect de compresiune din stînga se acordă cu o arie mai mică, pe cînd spaţiul amplu din dreapta corespunde unei tensiuni mai reduse. Se sugerează astfel un fel de formulă în care produsul tensiune X arie rămîne constant pe întreaga imagine.

Se poate spune că tema unei compoziţii bazate pe o asemenea configuraţie excentrică o constituie căutarea unei legi mai complexe care să ne permită să armonizăm moduri de existenţă contradictorii. Preţul unităţii şi armoniei a crescut. În imaginea realităţii a pătruns conflictul dramatic. O asemenea concepţie n-ar

concorda nici cu filozofia taoistă şi nici cu doctrinele bisericii medievale. Ea a convenit unei anumite perioade din istoria gîndirii apusene, în care omul a luat atitudine împotriva lui Dumnezeu şi împotriva naturii, iar individul a început să-şi afirme drepturile faţă de orice autoritate. Pasionantul dezacord pe care de regulă îl considerăm o temă principală a artei moderne e anunţat aici la o dată i timpurie.

Celor două centre ale imaginii formale — centrul pînzei şi punctul focal al perspectivei — conţinutul picturii le poate adăuga un al treilea. În una din *Cinele de taină* create de Tintoretto (figura 220), pictată la vreo şase decenii după cea a lui Leonardo, focarul încăperii, determinat de liniile mesei, podelei şi plafonului, se află în colţul din dreapta sus. însă centrul schemei este figura lui Hristos (încercuită). Excentricitatea spaţială ne spune că legea lumii obişnuite şi-a pierdut valabilitatea absolută. Ea este prezentată ca un mod de existenţă dintre multe altele la fel de posibile. Oblicitatea ei specifică este dezvăluită ochiului, iar acţiunea ce are loc în acest cadru îşi reclamă propriul ei centru şi propriile ei criterii, sfidînd regulile întregului. Acţiunea individuală şi autoritatea conducătoare au devenit parteneri antagonici cu drepturi egale. De fapt, aici figura lui Hristos ocupă centrul cadrului, dacă judecăm după planul orizontal, astfel încît, deviind de la cerinţele lumii ambiante, individul tinde spre un statut propriu absolut — răsturnare ce reflectă spiritul unei epoci noi. Variaţii ale interacţiunii dintre cele trei centre pot fi studiate şi în alte compoziţii ale lui Tintoretto sau ale contemporanilor săi.

*Figura 220*

*Tintoretto – Cina cea de taina*

*Centralitate şi infinitate*

Perspectiva centrală implică un paradox semnificativ. Pe de o parte ea ne prezintă o lume centralizată. Focarul acestei lumi este un punct real de pe pînză, pe care privitorul îl poate atinge cu degetul. Într-o proiecţie completă a spaţiului bidimensional acest centru se află în planul frontal. Pe măsură ce creşte adîncimea, centrul se retrage în depărtare, iar într-un spaţiu complet „îndreptat", cu 100% constanţă, el s-ar afla la infinit.

Aşadar într-o compoziţie picturală statutul perceptual al focarului este ambiguu. Centru tangibil al cadrului spaţial spre care desenatorul ţinteşte cu rigla este totodată punctul de fugă, care prin definiţie se află la infinit, acolo unde se întîlnesc liniile paralele. Nici perspectiva bidimensională şi nici cea izometrică nu şi-au pus explicit problema limitelor spaţiului. Ele dau a înţelege că spaţiul continuă la infinit în concreteţea lui tangibilă. O dată cu introducerea perspectivei centrale, artistul adaugă, pentru prima oară, un mesaj despre natura infinităţii. Cu greu putem socoti o coincidenţă faptul că aceasta s-a întîmplat în acelaşi secol în care Nicolas Cusanus şi Giordano Bruno au pus această problemă filozofiei moderne.

Centralitatea şi infinitatea sînt noţiuni contradictorii încă din antichitate. Lumea centralizată concepută de Aristotel implica un sistem finit de cochilii concentrice. Lumea infinită a atomiştilor Democrit şi Epicur, pe de altă parte excludea posibilitatea unui centru; urmaşul lor, Lucreţiu, a scris: „Întîi şi-ntîi, eu cred că-n toate părţile, / La dreapta şi la stînga, şi deasupra / Şi dedesubt, nu este nicăirea / Nici un hotar, precum am dovedit-o. / Precum o spune răspicat şi lucrul / Şi ne-o arată lămurit şi limpede / Natura însăşi a nemărginirii.". Ideea că nu numai Dumnezeu este infinit, aşa cum susţinuseră filosofii medievali, dar că şi lumea este infinită, constituie un concept renascentist. Cusanus a încercat să împace

centralitatea şi infinitatea, definind divinitatea şi lumea ca sfere infinite, ale căror margini şi centre sînt pretutindeni şi nicăieri. În perspectiva centrală relaţia precară dintre cele două concepţii spaţiale este deplin vizibilă. Artiştii tind să disimuleze conflictul, încercînd să evite precizarea punctului de fugă. Poziţia acestuia rezultă din direcţiile convergente ale liniilor şi formelor ortogonale, dar punctul lor real de întîlnire este de regulă neprecizat. Doar în picturile de plafon şi în peisajele barocului găsim imaginea unei lumi sincer dezvăluite, care continuă la nesfîrşit.

În fine, trebuie observat că perspectiva centrală redă spaţiul ca un flux orientat spre un anumit capăt. Astfel ea transformă simultaneitatea atemporală a spaţiului nedeformat tradiţional într-un episod ce se întîmplă în timp, adică într-o succesiune de evenimente direcţionată. Lumea existenţei este redefinită ca un proces al întîmplării. Şi în acest mod perspectiva centrală prefigurează şi iniţiază o evoluţie fundamentală în concepţia apuseană despre natură şi om.

*Jocul cu regulile*

Perspectiva centrală continuă să-l intereseze pe artist în trei privinţe: Ea oferă o imagine izbitor de realistă a spaţiului fizic, permite o schemă compoziţională bogată şi rafinată şi, în sfîrşit, prin conceptul unei lumi convergente, îşi aduce propria ei expresie caracteristică.

Cît priveşte schema compoziţională, e de ajuns să notăm că spaţiul bidimensional al artei primitive înfăţişa în esenţă un cadru de verticale şi orizontale situate paralel cu planul frontal şi generînd un minimum de tensiune (figura 221 *a).* Perspectiva izometrică suprapune acestor coordonate fundamentale unul sau două seturi de paralele orientate oblic faţă de coordonate. Apar astfel o mulţime de relaţii şi unghiuri noi, iar oblicitatea generează adîncime (figura 221 *b).* Perspectiva centrală, în sfîrşit, acoperă verticalele şi orizontalele frontale cu un sistem de raze convergente ce creează un centru focal, ca şi o gamă completă de unghiuri (figura 221 c).

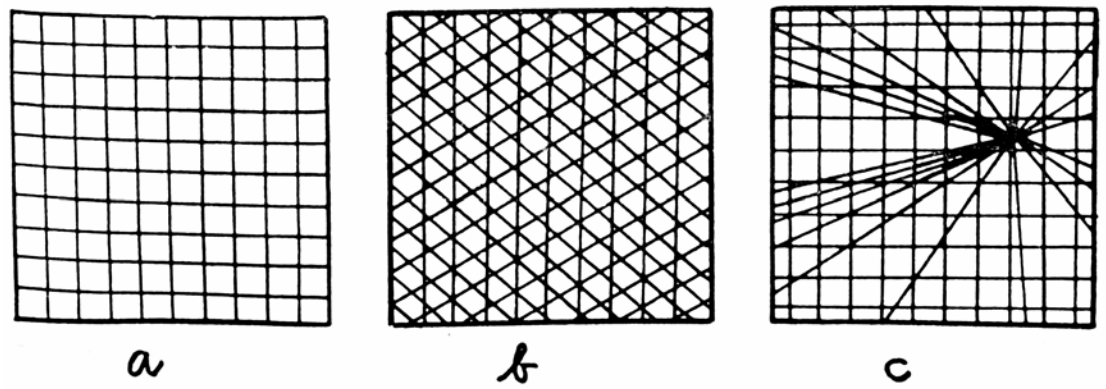



*Figura 221*

Efectul realist al perspectivei centrale era primordial pentru artiştii care au elaborat-o în veacul al XV-lea. Să observăm totuşi că încă de la început unii artişti erau dispuşi să se abată de la reguli, căci acestea duceau la denaturări neplăcute şi la forţarea nedorită a subiectului şi a formei expresive dacă erau aplicate mecanic. Diversele părţi ale unui decor arhitectural dintr-o pictură nu se conformează totdeauna aceluiaşi punct de fugă. În termeni mai tehnici, psihologul Zajac sugerează că convergenţa deasupra nivelului ochilor acţionează mai puternic decît convergenţa de sub nivelul ochilor, şi că, prin urmare, prima trebuie atenuată, iar a doua intensificată.

Modificări de acest fel sînt aplicate intuitiv cu scopul de a aduce imaginea în armonie cu expresia urmărită sau de a o face să pară mai firească, în secolul nostru, suprarealiştii au folosit cadrul spaţial pentru a spori impresia de nefiresc. Giorgio de Chirico, în special, a făcut aceasta strecurînd contradicţii de perspectivă în peisajele sale picturale. Figura 222 este luată dintr-o pictură a lui de Chirico,*Lîncezeala infinitului.*

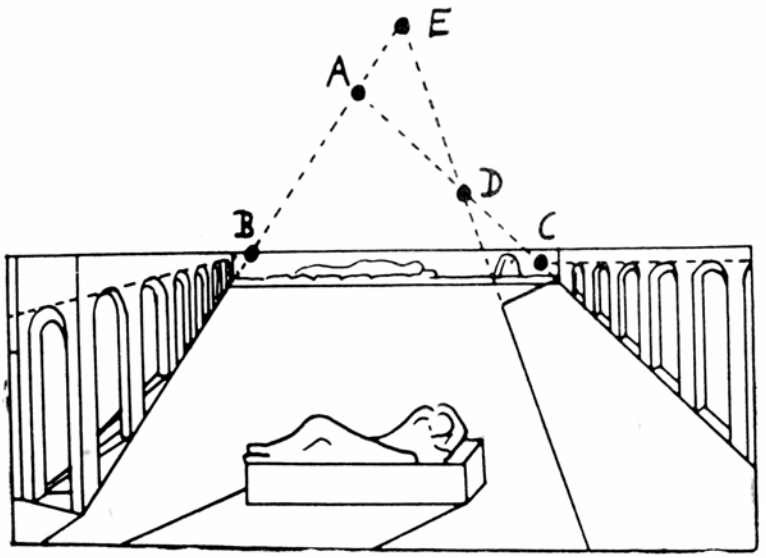



*Figura 222*

Giorgio de Chirico (Italian, 1888 - 1978) - *La Solitudine*, 1910s or 1920s - Oil on canvas, 12 1/2 x 21 1/8 in. (31.8 x 53.7 cm), Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio Given in Memory of President & Mrs. William E. Stevenson, by Priscilla S. Hunt & Richard M. Hunt, 1988

Calitatea misterioasă, de vis, a ceea ce pare la prima vedere o compoziţie deplin realistă se obţine în esenţă prin abatere de la regulile perspectivei. Decorul ca întreg este trasat în perspectivă focalizată, pe cînd statuia se află pe un cub izometric. Datorită acestui conflict între două sisteme spaţiale incompatibile, statuia se înfăţişează ca o apariţie, proiectată pe sol mai curînd decît bazîndu-se material pe acesta. Totodată soclul statuii, cu structura sa mai simplă şi mai frapantă, tinde să ne facă să vedem convergenţele ca deformări, iar nu ca proiecţii ale unor paralele ce se retrag în adîncime. Decorul cu greu rezistă unui asemenea atac, căci

este plin de contradicţii interne. Marginile pieţei se întîlnesc cu mult deasupra orizontului, în A. Astfel ori lumea se sfîrşeşte brusc şi universul vid începe dincolo de trenuleţul şi turnul ce se văd pe fundal, ori, dacă acceptăm orizontul drept cadru de referinţă, piaţa, ale cărei margini ar trebui să se întîlnească acolo, apare enorm de lăţită — un spaţiu magic, creat acolo unde nu poate exista şi, implicit, cu atît mai vid. În consecinţă, cele două colonade par să fie despărţite de un abis plan. Sau, dacă ochiul acceptă forma pieţei, colonadele, care converg în puncte situate pe sau imediat sub limita superioară a picturii (B, C), se micşorează paradoxal. Privite separat de restul decorului, aceste colonade par deplin normale, cu excepţia arcului frontal din extrema stîngă, care în chip ciudat îşi adaptează înălţimea la deschiderea faţadei ce se retrage. În fine, umbra colonadei din dreapta produce alte două puncte de fugă (A, D), incompatibile cu celelalte. Astfel mai multe inconsecvenţe intrinseci generează o lume ce pare tangibilă, dar ireală şi modifică formele în funcţie de punctul spre care privim şi de elementul pe care îl luăm ca bază pentru aprecierea restului.

Aceeaşi irealitate de vis caracterizează şi o altă pictură a lui de Chirico, *Melancolia şi misterul unei străzi* (figura 223). La prima vedere scena pare destul de solidă, şi totuşi simţim că fetiţa nepăsătoare care mînă cercul este primejduită de o lume gata să se despice după linii de sudură invizibile sau să se desfacă în bucăţi incoerente. Şi aici un corp aproximativ izometric, furgonul, face din convergenţele clădirilor adevărate deformări. Mai mult, perspectivele celor două colonade se neagă reciproc. Dacă cea din stînga, care plasează orizontul undeva sus, este luată ca bază a organizării spaţiale, cea din dreapta se înfundă în sol. În situaţia contrară, orizontul rămîne invizibil undeva sub centrul picturii, iar strada ascendentă, cu colonada însorită, este doar un miraj amăgitor ce o atrage pe fetiţă spre prăbuşirea în neant.

Pentru a-şi face iluziile convingătoare, suprarealiştii de felul lui Chirico îşi plasau sistemele spaţiale disparate într-un ansamblu „fără suduri", cu aparenţă veridică. Cubiştii utilizează un procedeu diferit pentru atingerea unui scop diferit. Ei au încercat să descrie lumea modernă ca o interacţiune precară între unităţi independente, fiecare coerentă şi legică în sine, dar nelegată de coordonatele spaţiale ale celor din jur. I-am menţionat pe cubişti mai sus, în legătură cu fazele de tranziţie între perspectiva centrală şi cea izometrică (figura 208); conflictele şi contradicţiile vizuale, ca şi interferenţele reciproce născute astfel, sînt deliberat căutate de artişti ca Braque şi Picasso. Ceea ce ei doreau să prezinte nu era o acumulare haotică de obiecte, comparabilă cu un versant de munte presărat cu bolovani, căci aceasta ar fi fost un exemplu de dezordine într-un cadru spaţial perfect coerent. Ei urmăreau o dezordine mult mai fundamentală, şi anume incompatibilitatea inerentă spaţiului total însuşi. Fiecare dintre micile unităţi care alcătuiesc împreună o natură statică sau o figură cubistă se supune propriului ei cadru spaţial. Adesea aceste unităţi sînt simple dreptunghiuri izometrice. Totuşi corelaţia lor spaţială este deliberat iraţională. Ele nu sînt văzute ca părţi ale unui întreg continuu, ci ca mici individualităţi autonome ce se intersectează orbeşte.

Pentru a arăta că aceste suprapuneri nu se produc în spaţiul coerent, cubiştii foloseau procedeul de a face ca unităţile să-şi impună reciproc transparenţa sau să se piardă în fondul neutru al tabloului. Efectul psihologic devine evident dacă ne amintim că acelaşi mijloc este utilizat în cinematografie pentru a reda discontinuitatea spaţiului. Dacă imaginea se mută dintr-o cameră în holul hotelului, camera dispare treptat în

aspaţialitate — adică, timp de o clipă spaţiul pictural e înlocuit de suprafaţa fizică a ecranului, după care procesul contrar introduce spaţiul nou al holului. Sau, într-o înlănţuire, ambele scene par un moment să se suprapună, indicînd astfel ochiului independenţa lor spaţială. Dar pe cînd în filmele obişnuite ştergerea şi înlănţuirea reprezintă doar salturi în cadrul unui spaţiu omogen şi ordonat, filmele experimentale şi picturile cubiste le folosesc în scopul de a obţine integrarea unor ordini discordante.

Fiind obligate la simultaneitate spaţială, unităţile individuale nu se pot înlocui între ele ca scenele dintr-un film, ci trebuie să-şi dezmintă reciproc consistenţa. Din punctul de vedere al fiecăruia dintre ele, celelalte sînt ireale. Numai o echilibrare delicată a nenumăratelor forţe ce se întîlnesc sub unghiuri nenumărate poate da o aparenţă de unitate. Acesta este probabil singurul tip de ordine disponibil omului modern în relaţiile sale sociale şi în utilizarea puterilor contradictorii ale intelectului său.

## 6. LUMINA

Dacă am fi dorit să începem cu cauzele iniţiale ale percepţiei vizuale, o discuţie despre lumină ar fi trebuit să preceadă orice altceva, căci fără lumină ochii nu pot observa nici forma, nici culorile, nici spaţiul şi nici mişcarea. Dar lumina este mai mult decît simpla cauză fizică a ceea ce vedem. Chiar psihologic ea rămîne una dintre cele mai fundamentale şi mai puternice experienţe umane, o apariţie pe bună dreptate adorată, celebrată şi intens solicitată în cadrul unor ceremonii religioase. Pentru om, ca şi pentru toate animalele diurne, ea este condiţia celor mai multe activităţi. Ea reprezintă corespondentul vizual al celeilalte forţe însufleţitoare — căldura. Ea interpretează pentru ochi ciclul de viaţă al orelor şi al anotimpurilor.

Şi totuşi, cum atenţia omului se îndreaptă mai ales spre obiecte şi acţiunile lor, datoria lui faţă de lumină nu este larg recunoscută. Avem de-a face vizual cu fiinţe omeneşti, cu clădiri sau cu copaci, şi nu cu mijlocul prin care ne parvin imaginile lor. Ca atare, chiar şi artiştii au arătat un interes mult mai mare pentru creaţiile luminii decît pentru lumina însăşi. În anumite condiţii culturale, lumina pătrunde pe scena artelor ca agent activ, şi numai propria noastră epocă a generat, se poate spune, experimente artistice care implică doar jocuri de lumină dematerializată.

*Receptarea luminii*

Fizicienii ne spun că noi existăm împrumutînd lumină. Lumina ce face să strălucească cerul este trimisă printr-un univers întunecat pînă la un Pămînt întunecat, de Soare, la o distanţă de 150.000.000 kilometri. Descrierea făcută de fizicieni concordă foarte puţin cu percepţia noastră. Pentru ochi, cerul este luminos prin propria sa putere, iar soarele nu e altceva decît cel mai strălucitor atribut al acestui cer, ataşat lui şi, poate, generat de el. Potrivit Cărţii Facerii, lumina a fost creată în prima zi, pe cînd soarele, luna şi stelele s-au adăugat doar într-a treia. În cadrul unor discuţii purtate de Piaget cu copii, un băiat de şapte ani a spus că cerul este cel ce ne dă lumină. „Soarele nu este ca lumina. Lumina luminează totul, dar soarele luminează numai acolo unde e." Iar un alt copil a explicat: „Uneori, cînd soarele se trezeşte dimineaţa, el vede că vremea e proastă, şi atunci se duce în locurile unde este bună".

Întrucît soarele ne apare doar ca un obiect strălucitor, lumina trebuie să ajungă pe cer din vreo altă

sursă. S. R. Driver, comentînd asupra Facerii, afirmă: „Se pare astfel că, după concepţia ebraică, lumina, deşi strînsă şi concentrată în corpurile cereşti, nu se limitează la acestea; ziua se naşte nu numai datorită soarelui, ci şi pentru că substanţa luminoasă iese din lăcaşul ei şi se răspîndeşte peste pămînt, iar noaptea se retrage, şi întunericul iese la rîndul lui din lăcaş, totul petrecîndu-se într-un mod ascuns, misterios". Acest lucru este exprimat mai clar în întrebarea pe care Domnul i-o pune lui Iov: „Unde este drumul care duce la lăcaşul luminii? Şi întunericul unde îşi are locuinţa? Poţi să le urmăreşti pînă la hotarul lor şi să cunoşti cărările locuinţei lor?"

În loc de a fi un efect provocat de cîteva surse asupra tuturor celorlalte obiecte, „ziua" este aici ceva luminos care soseşte de „dincolo" şi se deplasează pe bolta cerească. În acelaşi fel, strălucirea obiectelor de pe pămînt este văzută în esenţă ca proprietate a acestora şi nu ca rezultat al reflectării. Lăsînd deoparte condiţiile speciale pe care le vom discuta mai jos, luminozitatea unei case, a unui copac sau a unei cărţi de pe masă nu apare ochiului ca un dar venit dintr-o sursă îndepărtată. Cel mult, lumina zilei sau a unei lămpi va părea să provoace strălucirea lucrurilor, aşa cum un chibrit aprinde grămada de lemne. Lucrurile sînt mai puţin strălucitoare decît soarele şi cerul, dar nu diferite în principiu. Ele sînt surse de lumină mai slabe.

Rezultă că întunericul e văzut fie ca stingere a strălucirii intrinseci a obiectului, fie ca efect al unor obiecte întunecate, care le ascund pe cele strălucitoare. Nopatea nu este consecinţa negativă a retragerii luminii, ci venirea pozitivă a unei mantii întunecate ce înlocuieşte sau acoperă ziua. Noaptea, după spusele copiilor, constă din nori negri care se deplasează foarte aproape unul de altul, astfel încît nimic alb nu poate străbate prin ei. Unii artişti, ca Rembrandt sau Goya, prezintă, cel puţin în anumite cazuri, lumea ca un loc întunecat intrinsec şi iradiat pe alocuri de lumină. Întîmplător, aceasta concordă cu constatările fizicienilor. Dar părerea precumpănitoare pare a fi fost şi a fi aceea că lumina, deşi la origine apărută din întunericul primordial, este o calitate inerentă a cerului, a pămîntului şi a obiectelor ce le populează, strălucirea acestora fiind periodic ascunsă sau stinsă de către întuneric.

A afirma că cele de mai sus sînt concepţii greşite ale copiilor şi primitivilor, eliminate de ştiinţa modernă, ar însemna să închidem ochii în faţa experienţei vizuale universale care se reflectă în operele de artă. Cunoaşterea ne face să nu ne mai exprimăm în felul copiilor, al vechilor cronicari sau al băştinaşilor polinezieni. Imaginea noastră despre lume, totuşi, nu s-a schimbat deloc, ea fiind dictată de condiţii perceptuale irezistibile, existente totdeauna şi pretutindeni. Chiar şi aşa, ne-am obişnuit să recurgem la cunoştinţe şi nu la simţul nostru vizual în asemenea măsură încît este nevoie de intervenţia naivilor şi a artiştilor pentru a putea înţelege ceea ce vedem.

*Strălucirea relativă*

O altă discrepanţă între datele fizice şi cele perceptuale ni se dezvăluie atunci cînd încercăm să dăm răspuns întrebării: Cît de strălucitoare sînt lucrurile? S-a observat adesea că o batistă ne apare albă la miezul nopţii, la fel ca la amiază, deşi ea trimite, poate, mai puţină lumină spre ochi decît o bucată de cărbune sub soarele puternic al zilei. Şi aici, la fel ca în cazul perceperii mărimii sau formei, nu putem explica faptele recurgînd la „constanţa" strălucirii, mai ales nu în sensul simplu de a afirma că obiectele se văd „atît de strălucitoare pe cît sînt într-adevăr". Strălucirea pe care o vedem depinde, într-un mod complex, de

distribuţia luminii în ansamblul situaţiei, de procesele optice şi fiziologice din ochii şi sistemul nervos al observatorului şi de capacitatea fizică a obiectului de a absorbi şi reflecta lumina pe care o primeşte.

Această capacitate fizică se numeşte intensitate luminoasă sau factor de reflexie. Ea este o proprietate constantă a oricărei suprafeţe. În funcţie de intensitatea iluminării, obiectele reflectă mai multă sau mai puţină lumină, dar intensitatea lor luminoasă, adică proporţia din lumină pe care ele o reflectă, rămîne aceeaşi. O bucată de catifea neagră, care absoarbe mare parte din lumina primită, poate reflecta sub o iluminare intensă tot atîta lumină cît un petec slab luminat de mătase albă, care reflectă cea mai mare parte a energiei luminoase.

Perceptual, nu există o cale directă de a distinge între puterea de reflectare şi puterea de iluminare, căci ochiul primeşte doar intensitatea luminoasă rezultantă, fără nici un fel de informaţie despre proporţia în care cele două componente contribuie la aceasta. Dacă un disc întunecat, suspendat într-o cameră slab luminată, este atins de un fascicul luminos astfel încît discul să fie luminat, dar nu şi mediul ambiant, discul va părea luminos sau viu colorat. Strălucirea sau luminozitatea vor părea proprietăţi ale obiectului însuşi. Observatorul nu poate distinge între strălucirea obiectului şi cea a iluminării. De fapt, în asemenea condiţii, el nu vede deloc o iluminare, deşi ştie, eventual, că sursa de lumină funcţionează, putînd chiar să o vadă. Dacă, totuşi, camera este luminată mai intens, discul va părea corespunzător mai întunecat. Cu alte cuvinte, strălucirea observată a obiectelor depinde de distribuţia valorilor de strălucire în cîmpul vizual total.

Faptul că o batistă apare sau nu albă nu depinde de cantitatea absolută de lumină pe care batista o trimite spre ochi, ci de locul ei pe scara valorilor de strălucire oferită de totalitatea cadrului. Leon Battista Alberti spunea: „Fildeşul şi argintul sînt albe, dar puse lîngă puful lebedei, ele pălesc. Din această pricină lucrurile par foarte strălucitoare în pictură atunci cînd avem o bună proporţie de alb şi negru, ca de la luminat la umbrit în obiectele înseşi; astfel toate lucrurile se cunosc prin comparaţie".

Fenomenul lucirii ilustrează relativitatea valorilor de strălucire. Lucirea se află undeva între sursele de lumină strălucitoare (soarele, focul, lămpile) şi luminozitatea redusă a obiectelor din jur. Un obiect lucitor este văzut ca o sursă ce emite propria sa energie luminoasă. Această impresie, totuşi, s-ar putea să nu corespundă realităţii fizice. Percepţia lucirii se poate datora şi luminii reflectate. În acest caz obiectul trebuie să aibă o strălucire mult superioară celei ce corespunde locului său obişnuit pe scara determinată pentru restul cîmpului vizual. Strălucirea lui absolută poate fi foarte mică, aşa cum ne arată vestitele tonuri de aur lucitoare ale lui Rembrandt, care lucesc prin praful adunat de trei veacuri. Pe o stradă neluminată o bucată de ziar luceşte ca o lumină. Dacă lucirea n-ar fi un efect relativ, pictura realistă n-ar fi putut niciodată să reprezinte convingător cerul, luminările aprinse, focul, ba chiar fulgerul, soarele şi luna.

Putem stabili diferenţa dintre un loc întunecos şi unul puternic luminat, chiar dacă nu recurgem la comparaţie directă. Dar, între anumite limite, noi transpunem nivelul de strălucire al unui întreg cadru astfel încît diferenţa nu este percepută. Ne putem obişnui atît de mult cu lumina slabă dintr-o cameră încît după un timp n-o mai remarcăm, exact cum se întîmplă în cazul unui miros persistent. Ne putem deasemenea „cufunda" într-o veche pictură sau într-un program de televiziune, astfel încît să rămînem surprinşi constatînd ce întunecată este în realitate pînza sau imaginea de pe tubul fluorescent. Într-o anumită măsură

asemenea transpuneri se datoresc mecanismelor adaptive din sistemul nervos. Pupila ochiului se dilată automat cînd strălucirea scade, permiţînd astfel pătrunderea unei cantităţi mai mari de lumină. Organele perceptuale din retină îşi adaptează şi ele sensibilitatea la intensitatea stimulului.

Strălucirea relativă a obiectelor este percepută cel mai bine atunci cînd întregul cadru primeşte o iluminare uniformă. În asemenea condiţii, sistemul nervos poate trata nivelul iluminării ca o constantă, atribuind fiecărui obiect doar strălucirea pe care o prezintă pe scara totală de variaţii între cel mai întunecat şi cel mai luminos obiect din imagine. Vom remarca totuşi că mecanismul funcţionează destul de bine chiar şi atunci cînd lumina nu e omogenă, ci variază, bunăoară, de la strălucire intensă lîngă sursa luminoasă pînă la umbră întunecată. Comparînd un plic ce se află pe pervazul ferestrei cu unul amplasat în fundul camerei, nu trebuie să mă bazez pe cunoştinţele mele anterioare sau pe calcule intelectuale pentru a-mi da seama că amîndouă sînt la fel de albe. Sesisez aceasta imediat şi spontan, deoarece văd fiecare plic în raport cu gradientul de strălucire al întregii ambianţe.

Această realizare perceptuală corespunde direct celor observate în legătură cu perceperea mărimii în spaţiul tridimensional. Strălucirea în condiţii de ecleraj uniform poate fi comparată cu o situaţie spaţială în care toate obiectele se află la distanţe egale de observator. Un gradient de strălucire, pe de altă parte, corespunde spaţiului piramidal, în care mărimea oricărui obiect trebuie determinată în raport cu poziţia lui în acel spaţiu. Totuşi, în cazul strălucirii, ca şi al mărimii, sistemul nervos îşi poate realiza calculele remarcabile numai dacă neuniforalitatea percepută a ambianţei totale este destul de simplă în sine şi uşor de distins de natura obiectelor. Gradienţii normali sînt suficient de simpli pentru a fi generaţi de un ordinator. Ordinatorul poate adăuga desenului unui cilindru acel crescendo şi descrescendo al strălucirii care imită distribuţia luminii şl umbrei, creînd astfel rotunjimea tridimensională a cilindrului.

Dacă obiectele au o intensitate luminoasă identică din punct de vedere fizic, ca în exemplul cu plicurile albe, strălucirea lor este foarte uşor distinsă de cea a gradientului. Dar dacă am picta deliberat un gradient negru-spre-alb pe o fîşie lungă de hîrtie şi l-am privi într-o ambianţă străbătută de un gradient de lumină similar, gradientul pictat ar intensifica sau ar neutraliza gradientul eclerajului, în funcţie de felul cum este aşezat. Acest artificiu este folosit de scenografi pentru a reda iluzia iluminării sau pentru a contracara efectul luminii. Acelaşi procedeu acţionează şi în cadrul camuflajului artificial sau natural. „La nenumărate animale, aparţinînd celor mai variate specii, omizi şi pisici, scrumbii şi şoareci, şopîrle şi ciocîrlii, estomparea prin contrast formează baza coloraţiei lor. Asemenea animale sînt colorate închis la partea superioară, deschis la partea inferioară, cu tonuri intermediare pe laturi. ... Privite la lumina difuză a zilei, aceste animale par lipsite de consistenţă". Dacă într-o cameră pereţii cu ferestre sînt zugrăviţi într-o nuanţă mai deschisă decît cei pe care bate lumina, efectul unilateral al iluminării se compensează parţial, iar strălucirea camerei pare mai uniformă — ceea ce poate fi calmant sau supărător pentru observator, în funcţie de faptul dacă el preferă să ignore sau să accepte lumea din afara ferestrelor.

O altă paralelă cu perceperea adîncimii se referă la gradul de constanţă. Chiar şi atunci cînd schema de iluminare este văzută clar, constanţa nu elimină efectul iluminării. Putem afirma cu certitudine că cele două plicuri sînt albe, observînd totuşi că ele par diferite. În pictura de Rembrandt reprodusă în figura 224,

Putifar ne apare mai întunecat decît soţia sa. Acest lucru este esenţial pentru funcţia luminii în compoziţie. în acest scop însă este la fel de necesar să vedem efectul ca derivînd din ecleraj şi nu dintr-o diferenţă de ten între soţ şi soţie.

*Figura 224*

REMBRANDT, Iosif si Putifar, 1655, *Staatliche Museen, Berlin*

*Iluminarea*

Termenul de „iluminare" nu se înţelege de la sine. La început am putea crede că iluminarea se produce oriunde vedem ceva, căci dacă lumina nu cade pe un obiect, acesta rămîne invizibil. Aşa raţionează însă fizicianul. Psihologul şi artistul pot vorbi de iluminare doar dacă şi doar atunci cînd termenul serveşte la denumirea unui fenomen sesizat direct de către ochi. Există oare aşa ceva, şi în ce condiţii se poate observa? Un cîmp luminat uniform nu pare în nici un fel să-şi primească strălucirea din altă parte. Luminozitatea lui, aşa cum spuneam mai sus, ne apare ca o calitate proprie a obiectelor în sine. La fel se întîmplă şi în cazul unei încăperi luminate uniform. Pare chiar justificat să afirmăm că o scenă privită dintr-o sală întunecoasă nu ne dă neapărat impresia că ar fi luminată. Dacă lumina se distribuie uniform, scena poate părea o lume foarte strălucitoare, o mare sursă luminoasă. Dar iluminarea este altceva.

Privesc butoiaşul de lemn de pe etajeră. Suprafaţa lui cilindrică etalează o scară bogată de valori cromatice şi de strălucire. Lîngă conturul stîng văd un brun închis, aproape negru. Pe măsură ce privirea mea alunecă pe suprafaţă, culoarea se deschide şi văd un brun mai clar, pînă cînd acesta păleşte tot mai mult, apro- piindu-se de punctul culminant, în care albeaţa a înlocuit aproape complet brunul. Dincolo de acest punct, culoarea revine la brun.

Această descriere este însă corectă doar dacă examinăm suprafaţa centimetru cu centimetru sau, mai bine, dacă o explorez printr-un mic orificiu practicat într-o foaie de hîrtie. Dacă privesc butoiaşul în mod mai liber, mai firesc, rezultatul este cu totul altul. Acum întregul obiect îmi apare uniform brun. într-o latură el este acoperit cu un strat de întunecime, care se subţiază şi dispare, în timp ce un strat tot mai pronunţat de strălucire începe să-1 înlocuiască. Pe cea mai mare parte a suprafeţei, butoiaşul prezintă două valori de strălucire şi de culoare, una ţinînd de obiectul însuşi, iar cealaltă, ca să spun aşa, suprapusă peste el — un efect de transparenţă. Aceasta se întîmplă chiar dacă ochii primesc un singur stimul unitar de la fiecare punct al obiectului. Perceptual, unitatea se scindează în cele două straturi. Fenomenul acesta reclamă un nume. Stratul inferior îl vom numi strălucirea de obiect şi culoarea de obiect a butoiaşului. Stratul de deasupra este iluminarea.

Tot astfel cum în perspectiva centrală un sistem de convergenţă este impus unei ambianţe de forme, iluminarea *reprezintă suprapunerea perceptibilă a unui gradient de lumină peste strălucirea şi coloritul obiectelor din această ambianţă.* Suprapunerea observată pe suprafaţa lucrurilor luminate este, aşa cum am spus, un efect de transparenţă. Această transparenţă se poate obţine în pictură prin folosirea verniurilor şi suprapunerilor reale. Pe la 1500, artiştii întrebuinţau frecvent foi de hîrtie colorată în desenele lor, ca un fond de strălucire medie peste care adăugau părţi luminate, aplicînd cerneală albă şi umbre prin haşuri negre. Pictorii porneau adesea de la un grund monocromatic, care reda umbrele şi care era apoi acoperit cu verniuri transparente de culoare locală. Această separare a iluminării de culoarea obiectelor reflecta distincţia perceptuală observată de pictor atunci cînd privea lucrurile din lumea fizică; ea exprima de asemenea o atitudine practică, orientată spre obiecte şi spre diferenţierea între calităţile obiectelor şi efec- tele trecătoare impuse acestora.

O atitudine complet diferită găsim la pictorii din secolul al XIX-lea, care reprezentau suma strălucirii

locale, culorii locale, ca şi a strălucirii şi culorii eclerajului, printr-o singură nuanţă a pastei. Această tehnică nu numai că confirma senzaţia pur vizuală ca realitate finală; ea afirma filozofic de asemenea că fiinţa lucrurilor nu este imuabilă. Detaliile întîmplătoare participă la esenţa lucrurilor tot atît de mult ca proprietăţile lor permanente. Acest procedeu pictural definea individul ca fiind în parte creaţia propriului său mediu, supus unor influenţe ce nu pot fi lepădate ca nişte văluri.

Ca şi în alte cazuri de transparenţă, efectul de iluminare se datoreşte tendinţei spre cea mai simplă structură. Dacă iluminarea e percepută ca suprapunere, obiectul iluminat îşi poate menţine o strălucire şi culoare constantă, pe cînd umbrele şi luminile sînt atribuite unui gradient de lumină care are propria sa structură simplă. Trebuie observat aici că nu există un răspuns clar la întrebarea „Cum se determină valoarea de strălucire-culoare a unui obiect?" Revenind la exemplul cu butoiaşul de lemn, înţelegem că în realitate ochii receptează o gamă de nuanţe. Este vreuna din ele culoarea „adevărată" a obiectului, eventual pentru că ar fi cea mai saturată şi cea mai puţin contaminată cu gri? Delacroix postula existenţa unui asemenea ton adevărat *(le ton vrai de l'objet),* observînd că el se află imediat lîngă „punctul luminos" (punctul de maximă luminozitate). Dar poate că în percept nu există un asemenea ton, iar strălucirea şi culoarea obiectului sînt de fapt valori medii, servind ca numitori comuni ai diferitelor nuanţe.

*Lumina creează spaţiu*

Toţi gradienţii au puterea de a crea adîncime, iar gradienţii de strălucire se numără printre cei mai eficace. Acest lucru este adevărat pentru decoruri spaţiale, cum sînt interioarele şi peisajele, dar şi pentru obiectele individuale. Într-un experiment efectuat de Gehrcke şi Lau, un con de lemn văruit, a cărui bază avea,aproximativ 13 centimetri în diametru, a fost expus privirii la o distanţă de 12 metri. Conul era plasat cu vîrful spre observator, a cărui linie de vedere coincide cu axa principală a conului. Cînd conul era luminat uniform din toate părţile, observatorul nu vedea un con, ci doar un disc alb plat. Conul devenea vizibil cînd lumina cădea dintr-o singură parte. Evident, o imagine tridimensională nu putea oferi nici un fel de simplificare structurală cît timp lumina era uniformă. Cînd însă s-a utilizat iluminarea laterală, aceasta a introdus un gradient de umbrire, rezultînd de aici un puternic efect tridimensional ce dezvăluia forma conului.

Se cunoaşte bine intensificarea reliefului cu ajutorul iluminării laterale. Goethe spune despre soare că el primeşte o imagine imaculată a lumii „deoarece nu vede niciodată umbra", iar fotograful amator obţine doar imagini plate atunci cînd îşi montează blitz-ul pe aparat. Cînd luna este plină, munţii şi depresiunile ei apar ca simple pete, ieşind însă marcat în relief dacă lumina cade lateral, cînd este lună nouă.

Foarte convingătoare este mărturia adusă de microscopul electronic cu dispozitiv de explorare prin baleiaj, care a introdus în experienţa noastră vizuală lumea infinitului mic, prin puternice efecte de iluminare. Secţiunile plane furnizate de microscopul cu fascicol luminos sau de microscopul electronic prin transmisiune îşi au propria lor frumuseţe şi valoare informativă, dar cu greu le putem accepta ca aparţinînd aceleiaşi lumi ca animalele şi plantele văzute cu ochiul liber. Sub microscopul cu dispozitiv de baleiaj, minusculele conuri şi bastonaşe din retină arată ca trunchiurile zbîrcite ale unei păduri pietrificate, iar globulele roşii din sîngele uman seamănă cu un cîmp dens acoperit cu ciuperci, sau cu o îngrămădeală de

cauciucuri uzate. Dînd acestor obiecte mici volumul tangibil al lucrurilor cunoscute de noi, microscopul cu dispozitiv de baleiaj a extins tărîmul experienţei vizuale pînă la limita dintre lumea organică şi cea anorganică.

Suprafeţele curbe se obţin prin accelerarea gradienţilor de strălucire, ceea ce corespunde faptului că curbura unui obiect este aproape plată acolo unde linia de vedere o întîlneşte sub un unghi drept, dar creşte din ce în ce mai rapid de la centru către margine (figura 225). Prin variaţia gradientului putem modifica forma curburii percepute. Un gradient cu variaţie constantă produce efectul unui plan înclinat, reflectînd faptul fizic că unghiul de înclinaţie este constant pe întreaga suprafaţă.

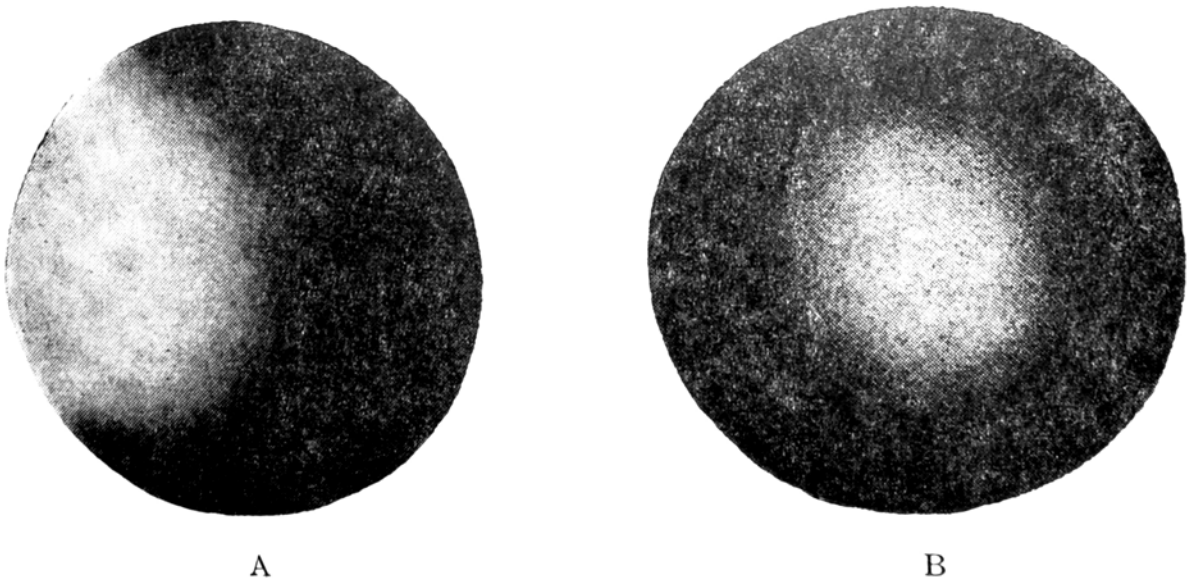



*Figura 225*

În figura 225, gradientul din *a* tinde să creeze un volum perceptual mai izbitor decît cel din *b,* deoarece în *b* umbrirea este Ia fel de simetrică ca şi forma sferică însăşi. Nu se realizează un mare cîştig structural perceptind o asemenea configuraţie simetrică ca tridimensională. Iar obiectul, în acest caz, nu creează o impresie puternică de iluminare dintr-o sursă exterioară. În 225 *a,* pe de altă parte, gradientul introduce o asimetrie, care se poate detaşa de obiect dacă imaginea este văzută ca o sferă pe care lumina cade oblic.

Cînd privim un obiect izolat, nu este totdeauna clar dacă eventualele diferenţe de strălucire se datoresc iluminării sau deosebirilor fizice reale dintre nuanţele de alb, negru şi gri. Acest lucru a fost elegant demonstrat de Ernst Mach cu mult timp în urmă. Uitîndu-ne la figura 226, vedem probabil o aripă deschisă şi una întunecată, indiferent, de faptul că percepem imaginea ca plană sau îndoită, ori muchia centrală ca fiind în faţă sau în spate. Dacă luăm o bucată de carton alb îndoit şi o aşezăm pe masă cu muchia centrală spre observator şi cu lumina căzînd din dreapta, perceptul va corespunde realităţii fizice: vedem un carton alb, umbrit pe o latură datorită faptului că sursa luminoasă este în partea cealaltă. Acţionează aici constanţa strălucirii. Dacă totuşi închidem un ochi şi obligăm obiectul să ne apară ca un fel de carte deschisă, cu muchia centrală formînd un fel de şanţ, situaţia se schimbă radical. Acum aripa stîngă apare întunecată, cu atît mai întunecată cu cît lumina ar trebui să cadă pe ea direct, iar aripa dreaptă este albă, cu atît mai strălucitoare cu cît ar trebui să se afle în umbră. Aşadar efectele de iluminare sînt puternic influenţate de distribuţia luminii percepută în ansamblul ambianţei spaţiale.

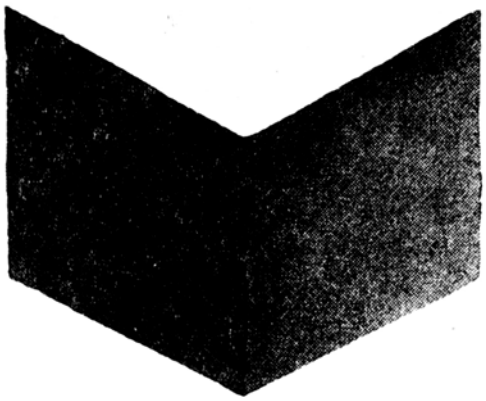


*Figura 226*

Atît în ambianţele complete, cît şi în obiectele individuale, gradienţii constanţi de strălucire, ca şi gradienţii constanţi de mărime, favorizează o creştere sau descreştere constantă în adîncime. Salturile de strălucire determină salturi de distanţă. Aşa-numitele *repoussoir*-e, obiecte mari plasate în fundal cu scopul de a face ca fundalul să pară mai îndepărtat, sînt intensificate în pictură, fotografie şi film, dar şi pe scenă, dacă există o pronunţată diferenţă de strălucire între primul plan şi fundal.

Întrucît strălucirea iluminării înseamnă că o suprafaţă dată este întoarsă spre sursa luminoasă, pe cînd întunecimea înseamnă că ea este întoarsă în partea opusă, distribuţia valorilor de strălucire ajută la definirea orientării spaţiale a obiectelor. Totodată ea ne arată relaţiile ce se stabilesc între diversele părţi ale unui obiect complex. Zonele de orientare spaţială similare sînt corelate vizual printr-o strălucire similară. Cu cît se apropie mai mult de poziţia în care lumina cade perpendicular, cu atît mai strălucitoare le vedem. Ştim că unităţile cu valori de strălucire similare se grupează laolaltă în percepţie. Astfel o grupare după asemănarea de strălucire produce indirect o grupare după asemănarea de orientare în spaţiu. Suprafeţele paralele sînt asociate de ochiul nostru, oriunde ar apărea ele în relieful obiectului, iar această reţea de relaţii constituie un mijloc eficace de creare a ordinii şi unităţii spaţiale. Pe cînd o muscă ce se plimbă pe obiect n-ar înregistra decît o succesiune neregulată, derutantă de creste şi văi, ochiul nostru organizează întregul, corelînd toate zonele cu orientare spaţială similară.

O distribuţie judicioasă a luminii oferă unitate şi ordine nu numai formei obiectelor individuale, dar şi celei a unui întreg ansamblu. Totalitatea obiectelor ce apar într-o pictură sau pe scenă pot fi tratate ca reprezentînd un obiect mare, eventual mai multe, toate elementele mai mici fiind subsumate acestora. Puternicul ecleraj lateral folosit de pictori (bunăoară, de Caravaggio) simplifică şi coordonează organizarea spaţială a tabloului. Roger de Piles, un scriitor francez din secolul al XVII-lea, spunea că dacă obiectele sînt astfel dispuse încît toate luminile să se afle laolaltă, într-o parte, iar umbrele în cealaltă, această grupare de lumini şi umbre nu va lăsa privirea să rătăcească. „Tiţian numea aceasta *ciorchinele de struguri,* căci strugurii dacă sînt separaţi, îşi au fiecare lumina şi umbra lui, şi astfel, împărţind privirea în multe raze, ar pricinui încurcătură; dar cînd sînt strînşi într-un ciorchine şi devin astfel o singură masă de lumină şi alta de umbră, ochiul îi cuprinde ca pe un singur obiect".

Analogia strînsă dintre strălucire şi orientarea în spaţiu este tulburată de umbrele purtate, care pot întuneca o zonă ce altfel ar fi luminoasă, ca şi de reflexele ce luminează părţile întunecate. Şi diferenţele de strălucire locală influenţează schema eclerajului. În sculptură, petele de praf pe marmură sau neregularităţile

de strălucire din granulaţia lemnului adesea denaturează forma, putînd fi interpretate greşit ca efecte de umbrire.

Întîlnim iarăşi problema apărută din incapacitatea ochiului de a distinge direct între puterea de reflexie şi intensitatea iluminării. Roger de Piles scria într-un comentariu despre clarobscur: „*Claro* înseamnă nu numai tot ce este expus unei lumini directe, dar şi toate acele culori ce sînt luminoase prin natura lor; iar *obscuro,* nu numai toate umbrele cauzate direct de incidenţa sau lipsa luminii, dar şi toate culorile care sînt natural brune, astfel că, chiar şi atunci cînd le expunem luminii, menţin o anumită obscuritate şi pot să se asocieze cu umbrele altor obiecte." Pentru a evita confuzia dintre strălucirea datorată iluminării şi strălucirea datorată culorii obiectului însuşi, distribuţia spaţială a luminii în cadrul ansamblului trebuie să poată fi înţeleasă de ochiul privitorului. Acest lucru se realizează foarte uşor dacă nu avem decît o singură sursă luminoasă. Adesea însă, în fotografie sau pe scenă folosim combinaţii de mai multe surse luminoase, pentru a evita umbrele prea întunecate.

Aceste umbre întunecate, în treacăt fie spus, denaturează forma nu numai prin aceea că ascund porţiuni relevante din obiect, ci şi întrerupînd continuitatea curburii cu linii de delimitare pronunţate între zonele luminoase şi cele umbrite. În anii din urmă muzeele şi galeriile de artă au început să „asasineze" sculpturile, iluminîndu-le cu ajutorul unor proiectoare cu lumină concentrată, pentru a crea efecte dramatice. S-a demonstrat experimental că umbrele proprii îşi menţin caracterul de peliculă transparentă numai dacă limitele lor sînt gradienţi estompaţi. Hering notează: „O umbră mică aruncată pe suprafaţa foii de scris pare o pată întîmplătoare de gri neclar suprapusă hîrtiei albe. În condiţii normale hîrtia albă se vede *prin* umbră. Nimic nu sugerează că aceasta face în vreun fel parte din culoarea reală a hîrtiei. Dacă însă desenăm o linie neagră groasă în jurul umbrei, coincizînd exact cu conturul acesteia, putem observa că se petrece o schimbare frapantă. Umbra încetează de a mai apărea ca umbră şi devine o pată gri închis pe suprafaţa hîrtiei, nemaifiind acum o pată întîmplătoare suprapusă hîrtiei ci o parte reală din culoarea acesteia". Proiectorul cu lumină concentrată creează aceleaşi contururi nete ca şi liniile negre ale lui Hering, „tăind" astfel fără milă continuitatea suprafeţei sculpturale şi producînd o combinaţie fără sens de forme albe şi negre. Lumina zilei, pe de altă parte, face sculpturile atît de plăcut vizibile deoarece caracterul ei difuz se adaugă incidenţei directe a razelor solare, generînd gradienţi atenuaţi.

Pentru evitarea asprimilor în eclerajul galeriilor de artă, al studiourilor de film sau al scenei, mai multe surse de lumină trebuie combinate într-un tot organizat. Mai multe surse pot asigura o iluminare uniformă, sau fiecare din ele poate crea un gradient de strălucire net autonom. Rezultatul general poate fi unul de ordine vizuală. Dar sursele luminoase se pot de asemenea stînjeni reciproc, intensificîndu-şi sau contracarîndu-şi parţial efectul. Aceasta face ca forma obiectelor, cît şi relaţiile dintre ele în spaţiu, să-şi piardă înţelesul. Pentru a obţine „cooperarea" mai multor surse de lumină, fotograful se străduieşte să le organizeze ierarhic, dîndu-i uneia rolul de frunte, iar celorlalte roluri mai slabe, de susţinere.

*Umbrele*

Umbrele pot fi proprii sau purtate. Umbrele proprii se află pe obiectele ale căror formă, orientare spaţială şi distanţă de la sursa luminoasă le generează. Umbrele purtate sînt proiectate de un obiect asupra

altuia sau de o parte dintr-un obiect asupra alteia. Sub raport fizic, ambele feluri de umbră au aceeaşi natură; ele apar în zonele unde lumina e slabă. Perceptual însă, ele se diferenţiază. Umbra proprie este parte integrantă din obiect, în asemenea măsură încît practic ea nici nu e observată în general, servind doar la definirea volumelor. Umbra purtată, pe de altă parte, este un element impus de un obiect asupra altuia, o intervenţie asupra integrităţii obiectului care o primeşte.

Prin umbra purtată o casă traversează strada, atingînd clădirea de vizavi, iar un munte poate întuneca satele din vale cu imaginea propriei sale forme. Astfel umbrele purtate dau obiectelor puterea stranie de a emite întunecime. Acest simbolism devine însă activ în artă doar atunci cînd situaţia perceptuală poate fi înţeleasă de ochi. Ochiul trebuie să sesizeze două lucruri. Mai întîi, umbra nu aparţine obiectelor pe care este văzută; în al doilea rînd, ea aparţine altui obiect, pe care nu-l acoperă. Deseori situaţia este înţeleasă mintal, dar nu şi vizual. Figura 227 prezintă contururile celor două figuri principale din *Rondul de noapte* al lui Rembrandt. Pe uniforma locotenentului vedem umbra unei mîini. Putem înţelege că această umbră este proiectată de mîna căpitanului, dar pentru ochi relaţia nu e evidentă. Umbra mîinii n-are o legătură semnificativă cu obiectul pe care o vedem. Ea poate părea o apariţie inexplicabilă, căci nu dobîndeşte înţeles decît în relaţie cu mîna căpitanului. Această mînă se află la o anumită distanţă; ea nu este în legătură directă cu umbra şi, din cauza racursiului, forma ei este diferită. Numai dacă: 1) privitorul sesizează clar, pe baza tabloului ca ansamblu, direcţia din care cade lumina şi 2) proiecţia mîinii evocă forma ei tridimensională obiectivă, mîna şi umbra ei pot fi corelate de către ochi. Desigur, figura 227 îl nedreptăţeşte pe Rembrandt, izolînd cele două figuri şi prezentînd o singură umbră în afara ansamblului impresionant de lumini şi umbre din care face parte. Totuşi asemenea efecte de umbrire solicită la maximum capacitatea noastră de înţelegere vizuală.

*Figura 227*

*Rembrandt - Rondul de noapte*

Umbrele purtate trebuie folosite cu prudenţă. În cazurile cele mai simple ele sînt legate direct de obiectul ce le generează. Umbra unui om întîlneşte picioarele acestuia pe sol, iar cînd terenul e neted şi razele soarelui cad sub un unghi de circa 45°, umbra ne redă o imagine nedeformată a „stăpînului" ei. Această copiere a unui lucru animat sau inanimat de către ceva legat de el, care îi imită mişcările şi care e totodată curios de transparent şi imaterial a suscitat dintotdeauna interes. Chiar şi în condiţii de percepţie optime, umbrele nu sînt înţelese spontan ca efecte ale iluminării. Se afirmă că membrii anumitor triburi din Africa Occidentală evită să traverseze la amiază o pajişte sau o piaţă, deoarece se tem „să nu-şi piardă umbra", adică să nu se vadă fără ea. Faptul că ei ştiu că la amiază umbrele sînt scurte nu implică înţelegerea situaţiei fizice. Întrebaţi de ce nu se tem şi atunci cînd înserarea face umbrele invizibile, ei pot răspunde că pe întuneric nu există această primejdie, întrucît „noaptea toate umbrele se odihnesc în umbra marelui zeu şi cîştigă puteri noi". După „reîmprospătarea" nocturnă, ele apar mari şi puternice dimineaţa — aşadar lumina zilei mănîncă umbra, nu o generează.

Gîndirea umană, atît cea perceptuală cît şi cea intelectuală, caută cauzele fenomenelor cît mai aproape cu putinţă de locul efectelor acestora. În întreaga lume umbra este considerată ca o prelungire a obiectului ce

o proiectează. Şi aici constatăm că întunericul nu apare ca absenţă a luminii, ci ca o entitate pozitivă în sine. Al doilea eu, neclar, al persoanei este identic sau corelat cu sufletul sau cu energia vitală. A călca pe umbra unei persoane este o jignire gravă, iar un om poate fi „ucis" prin străpungerea umbrei sale cu un cuţit. La înmormîntări se are grijă ca umbra unei persoane vii să nu fie cumva prinsă sub capacul sicriului şi astfel înmormîntată cu mortul.

Asemenea credinţe nu trebuie respinse ca susperstiţii, ci acceptate ca indicînd ceva perceput spontan de ochiul omenesc. Apariţia sinistră a eului mai întunecat, fantomatic, în filme, pe scenă sau în pictura suprarealistă continuă să-şi exercite influenţa vizuală chiar şi asupra celor care au studiat optica la şcoală, iar Cari Gustav Jung foloseşte termenul de „umbră" pentru „partea inferioară şi mai puţin merituoasă a cuiva".

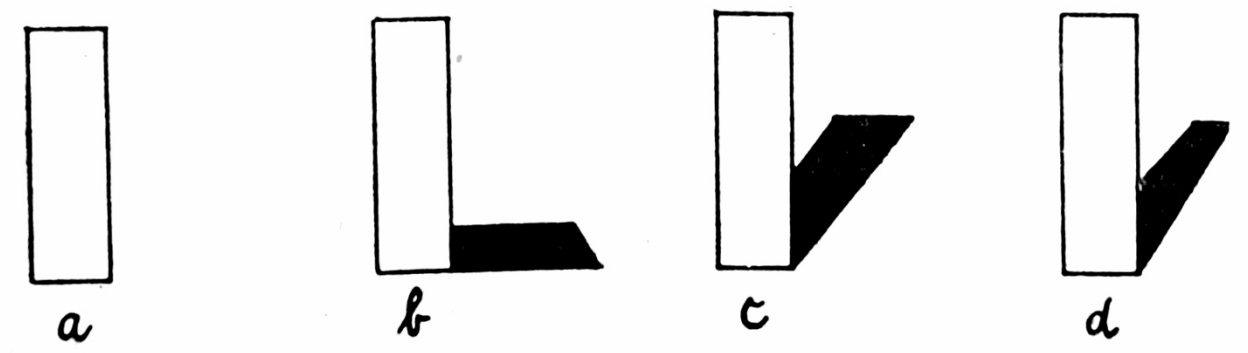



*Figura 228*

Cît despre proprietăţile obiective ale umbrelor purtate notăm că, la fel ca şi cele proprii, aceste umbre definesc spaţii. O umbră proiectată pe o suprafaţă o defineşte ca plană şi orizontală sau, poate, ca înclinată şi deformată; aşadar indirect ea creează spaţiu în jurul obiectului ce o proiectează. Ea acţionează ca un obiect suplimentar, creînd un fond prin aceea că apare pe el. În figura 228 dreptunghiul *a* se află în planul frontal şi nu creează un spaţiu articulat în jurul său. În *b* observăm o detaşare mai clară de fond, în parte datorită contrastului creat de bara neagră şî în parte din cauză că oblicitatea laturii mici a acesteia sugerează adîncime. Dar în ansamblu *b* are mult mai putină tridimensionalitate decît *c* sau *d,* deoarece imaginea ortogonală formată de bară şi de umbra ei este simplă şi stabilă, neputînd fi prea mult simplificată prin introducerea adîncimii. În c versiunea tridimensională elimină un unghi oblic şi permite ca bara neagră să fie văzută ca un dreptunghi complet. În *d* umbra e convergentă — o deformare suplimentară, care face impresia de adîncime şi mai convingătoare. Cu alte cuvinte, corpul şi umbra sa acţionează ca un singur obiect, căruia i se aplică regulile aspectului spaţial al obiectelor. Figura 229 ne arată cît de eficace creează umbrele spaţiu, definind diferenţa dintre verticală şi orizontală şi contribuind la gradienţii de mărime ai perspectivei convergente.

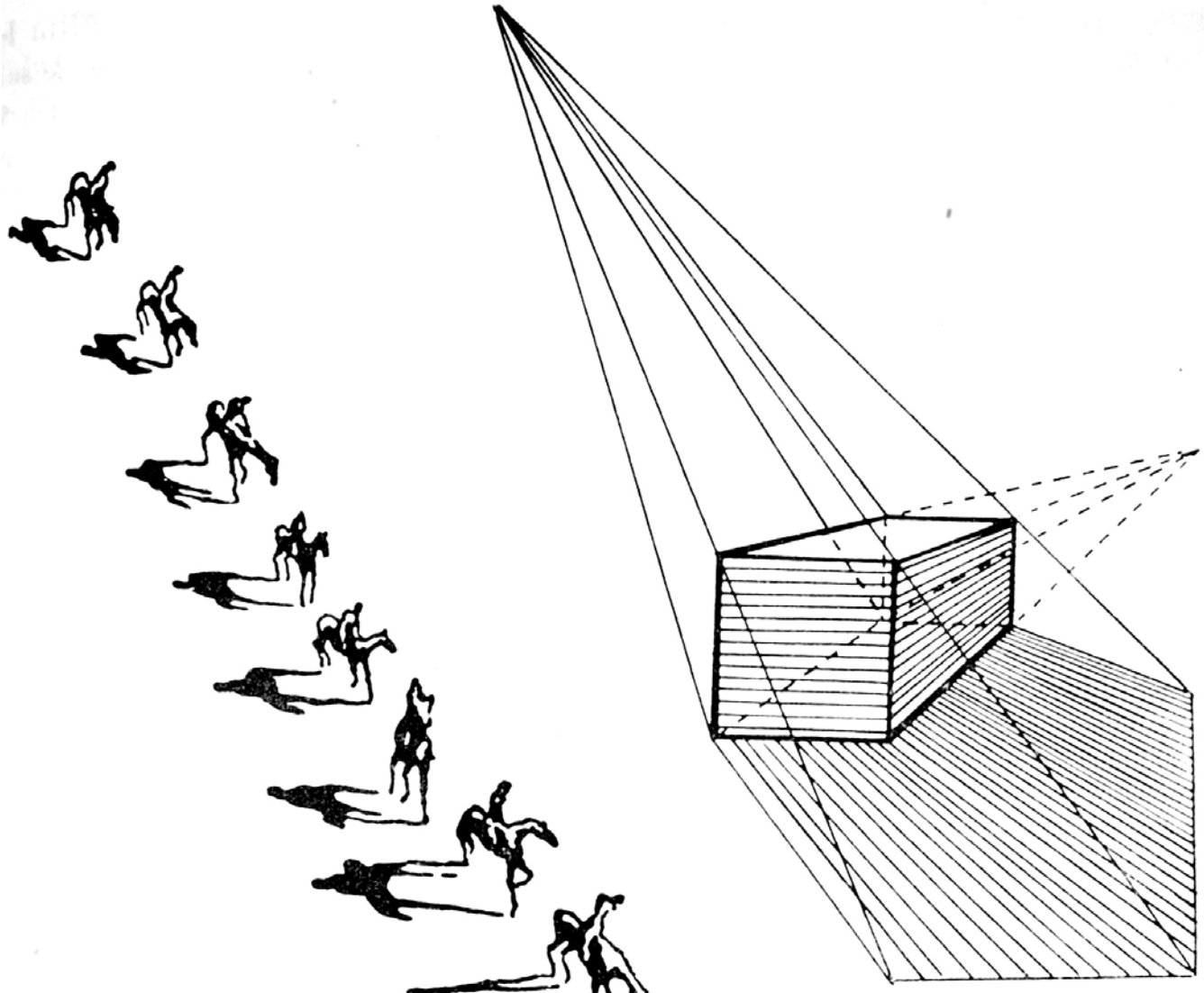


*Figura 230*

*Figura 229*

Cîteva cuvinte despre convergenţa umbrelor. Soarele fiind atît de departe încît pe spaţii mici razele lui sînt practic paralele, lumina solară ne dă o proiecţie izometrică a umbrei — adică, liniile care sînt paralele în obiect sînt de asemenea paralele în umbră. Dar ca oricare lucru perceput, şi umbra se supune deformării perspectivale, fiind aşadar convergentă de la baza de contact cu obiectul, dacă se află în spatele acestuia, şi divergentă dacă se află în faţa lui. Pe de altă parte, o sursă luminoasă apropiată, bunăoară o lampă sau un foc, generează o familie piramidală de raze, şi, în consecinţă, umbre de formă fizică divergentă. Această divergenţă obiectivă este sau sporită sau compensată de perspectivă, în funcţie de poziţia umbrei faţă de observator.

Figura 230 ne arată că iluminarea adaugă efectele altui sistem piramidal celor rezultînd din convergenţa formei. Aşa cum forma cubului este denaturată, deoarece muchiile fizic paralele se întîlnesc într-un punct de fugă, tot astfel forma umbrei proiectate de cub este denaturată prin convergenţă spre un alt punct focal, creat prin amplasarea sursei luminoase. Iluminarea denaturează şi strălucirea locală omogenă a cubului, întunecînd părţi din suprafaţa lui cu umbre proprii. Atît în cazul perspectivei, cît şi în cel al iluminării, structura sistemului de denaturări este destul de simplă în sine pentru ca ochiul s-o poată distinge de proprietăţile permanente ale obiectului. Rezultatul este o dublă subdivizare vizuală. Ochiul distinge forma şi strălucirea locală a obiectului de modificările ce rezultă din iluminare şi din orientarea în spaţiu.

Pe lîngă faptul că valorile de strălucire ale umbrelor se amestecă cu valorile de strălucire ale obiectului, ele afectează şi claritatea culorilor locale ale acestuia, ca şi relaţiile dintre ele. Cînd pictorii au început să creeze volum şi spaţiu prin efecte de ecleraj, s-a constatat curînd că această tehnică de clarobscur stînjeneşte compoziţia cromatică. Cît timp umbrele erau concepute ca elemente de întunecime monocromatică, ele întunecau şi ascundeau inevitabil culorile, afectînd astfel în mod neplăcut saturaţia lor şi alterîndu-le identitatea. O haină albastră umbrită cu negru nu mai arată într-adevăr albastră şi îşi pierde omogenitatea simplă a culorii locale; un braţ sau un picior pictat pe un substrat de pigment închis nu mai are culoarea pielii şi nici nu mai prezintă o nuanţă frumoasă, clară de roz.

Este foarte posibil ca Leonardo da Vinci, pe care Heinrich Wolfflin l-a numit părintele clarobscurului, să nu-şi fi putut termina o parte din picturile sale deoarece dorinţa de a crea un pronunţat relief spaţial prin umbrire coincidea în timp cu o nouă sensibilitate pentru organizarea culorii. Unificarea celor două sisteme concurente de formă picturală s-a produs treptat. Umbra a fost redefinită ca modificare a nuanţei — o evoluţie ce duce de la Tiţian, prin Rubens şi Delacroix, pînă la Cézanne. „Pentru pictor lumina nu există", îi scria Cézanne lui Emile Bernard. În secolul nostru stilul coloristic al foviştilor adesea elimină problema, omiţînd orice umbrire şi folosind nuanţe saturate.

*Pictură fără iluminare*

Deşi pictorul care foloseşte efecte de iluminare îşi dă foarte bine seama de puterea lor, influenţa luminii şi a umbrei este simţită în viaţa zilnică mai ales într-un mod practic. Căutarea sau evitarea luminii este un fenomen curent la toate nivelurile lumii animale; omul însuşi caută şi el lumina cînd vrea să vadă sau să fie văzut, şi o evită în alte cazuri. Pentru asemenea scopuri practice, însă, lumina este doar un mijloc de tratare a obiectelor. Observăm lumina şi umbra, dar rareori conştient, văzîndu-le ca atare. Ele definesc forma şi poziţia spaţială a lucrurilor şi se consumă în această operaţie. Observatorul naiv nu le va menţiona probabil dacă i se solicită o descriere atentă, detaliată a celor văzute; el presupune că e întrebat despre obiecte şi despre caracteristicile lor intrinsece.

Ernst Mach ne spune: „în copilărie, umbrele şi luminile din tablouri îmi păreau nişte pete lipsite de înţeles. Cînd am început să desenez, consideram umbrirea o simplă obişnuinţă a artiştilor. Am făcut odată portretul pastorului nostru, un prieten al familiei, şi am umbrit cu negru, nu din necesitate, ci doar pentru că văzusem ceva similar în alte portrete, o întreagă jumătate a feţei. Aceasta mi-a atras o critică severă din partea mamei mele, iar mîndria mea artistică profund ofensată explică probabil faptul că întîmplarea mi-a rămas atît de viu întipărită în memorie". Arta primitivă de pretutindeni reprezintă obiectele prin contururi, strălucire locală şi culoare locală, iar unele culturi au păstrat această practică pînă la niveluri înalte de rafinament. În încercările artistice ale copiilor mici, valorile de strălucire servesc mai ales la marcarea diferenţelor. Părul întunecat poate astfel contrasta cu o faţă luminată. Sursele de lumină, cum ar fi soarele sau o lampă, sînt adesea redate ca emiţînd raze, dar n-avem nici o indicaţie în sensul că aceste raze fac obiectele vizibile. Acelaşi lucru se poate spune despre pictura egipteană timpurie. Pe vasele greceşti figurile se detaşează de fond prin contraste puternice, dar aceste diferenţe apar ca rezultat al strălucirii sau obscurităţii obiectului, nu al iluminării. Sursele literare ne spun că în decursul secolelor pictorii greci au învăţat cum să folosească umbrele, roadele acestei descoperiri putînd fi văzute în picturile murale elenistice sau în portretele mumiilor egiptene din primul sau al doilea secol înaintea erei noastre. Clarobscurul era mînuit cu o iscusinţă ce nu va fi redobîndită decît spre sfîrşitul Renaşterii.

Pe măsură ce apare nevoia redării rotunjimii corpurilor solide, se introduce umbrirea, care este ulterior accentuată. În spaţiul fizic aceste efecte sînt produse de iluminare. Dar folosirea umbririi nu derivă neapărat din observarea naturii şi, pe de altă parte, nu concordă totdeauna cu regulile eclerajului. Mai degrabă putem presupune că, după ce a lucrat un timp cu mijloacele perceptual mai simple ale conturului liniar şi suprafeţelor colorate omogen, pictorul descoperă virtuţile spaţiale ale strălucirii distribuite neuniform. Ochii sesizează efectul perceptual al gradienţilor. Umbrirea pronunţată face ca suprafaţa să se retragă în adîncime spre contur. Zonele luminoase o fac să iasă în relief. Aceste variaţii sînt folosite pentru a crea rotunjimi sau cavităţi; ele nu implică în mod necesar o relaţie cu o sursă de lumină. Deseori distribuţia „umbrelor" urmează principii diferite. Umbrirea poate porni de la contur, de jur împrejurul imaginii, făcînd treptat loc unor valori mai luminoase spre centru. În compoziţiile simetrice ale artiştilor medievali, figurile din stînga îşi au adesea luminile pe latura stîngă, iar cele din dreapta pe latura dreaptă; la feţele în racursi lateral,

jumătatea mai mare deseori apare luminată, iar cea mai îngustă, întunecată. Astfel, adaptîndu-se la cerinţele compoziţiei şi ale formei, strălucirea este frecvent distribuită într-un mod ce ar trebui socotit incorect dacă am judeca după legile iluminării.

La fel se întîmplă şi atunci cînd diferenţele de strălucire sînt folosite pentru distingerea obiectelor ce se suprapun. Umbrirea este adesea introdusă pentru a indica un interval de adîncime între obiecte avînd aproape aceeaşi strălucire. Aşa cum ne arată figura 231, contrastul de strălucire obţinut astfel intensifică suprapunerea, şi nu este nevoie să se justifice rezultatul ca efect de iluminare. De fapt, Henry Schaefer-Simmern subliniază că o concepţie cu adevărat picturală a iluminării poate apărea numai după ce au fost asimilate proprietăţile formale ale umbririi. Dezvoltînd o idee a lui Britsch, el dă exemple din pictura orientală şi din tapiseria europeană, în care principiul ilustrat în figura 231 se aplică unor şiruri suprapuse de stînci, clădiri şi arbori. A vorbi în acest caz doar de „umbre", înseamnă a neglija principala funcţie picturală a procedeului.

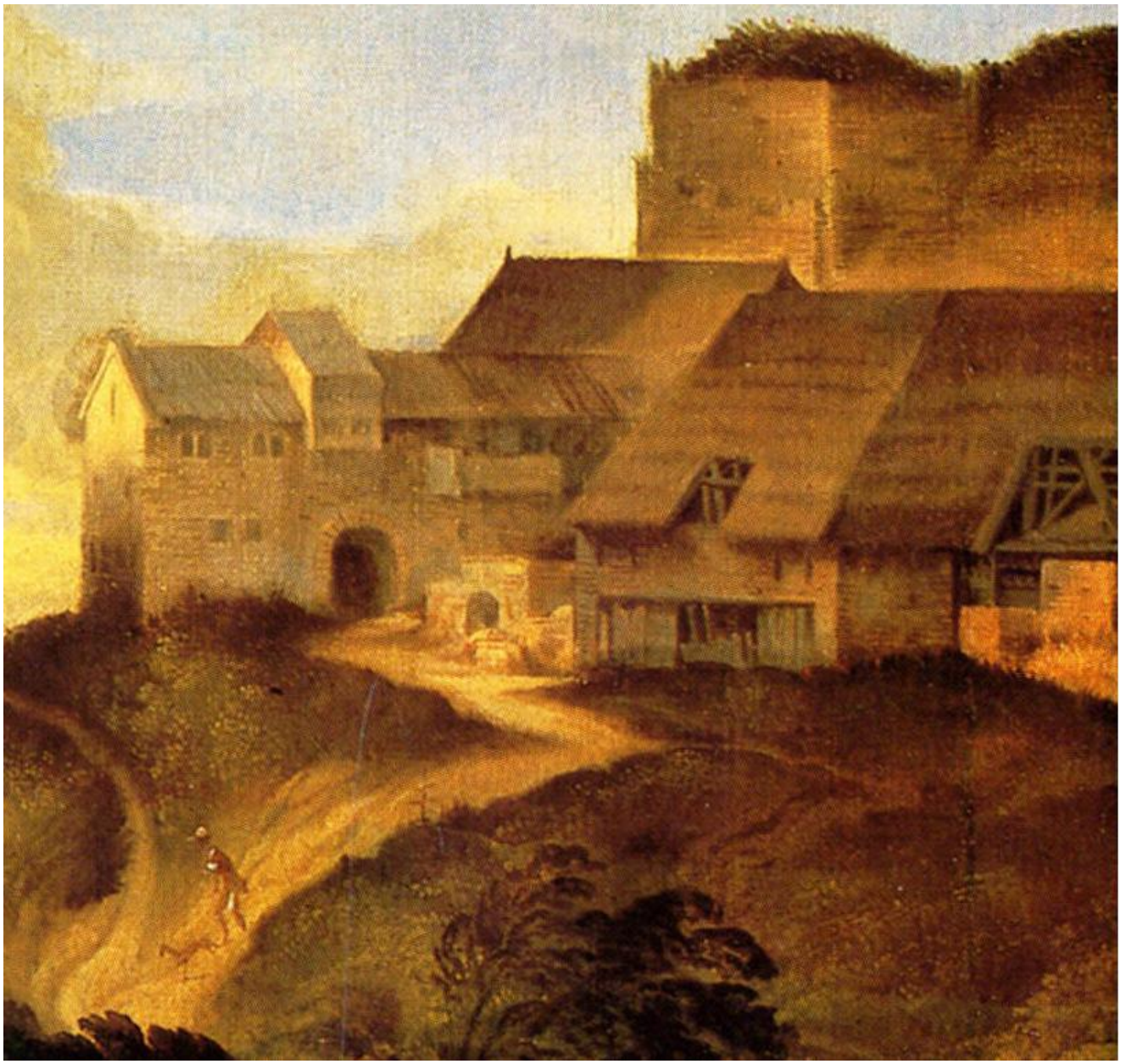
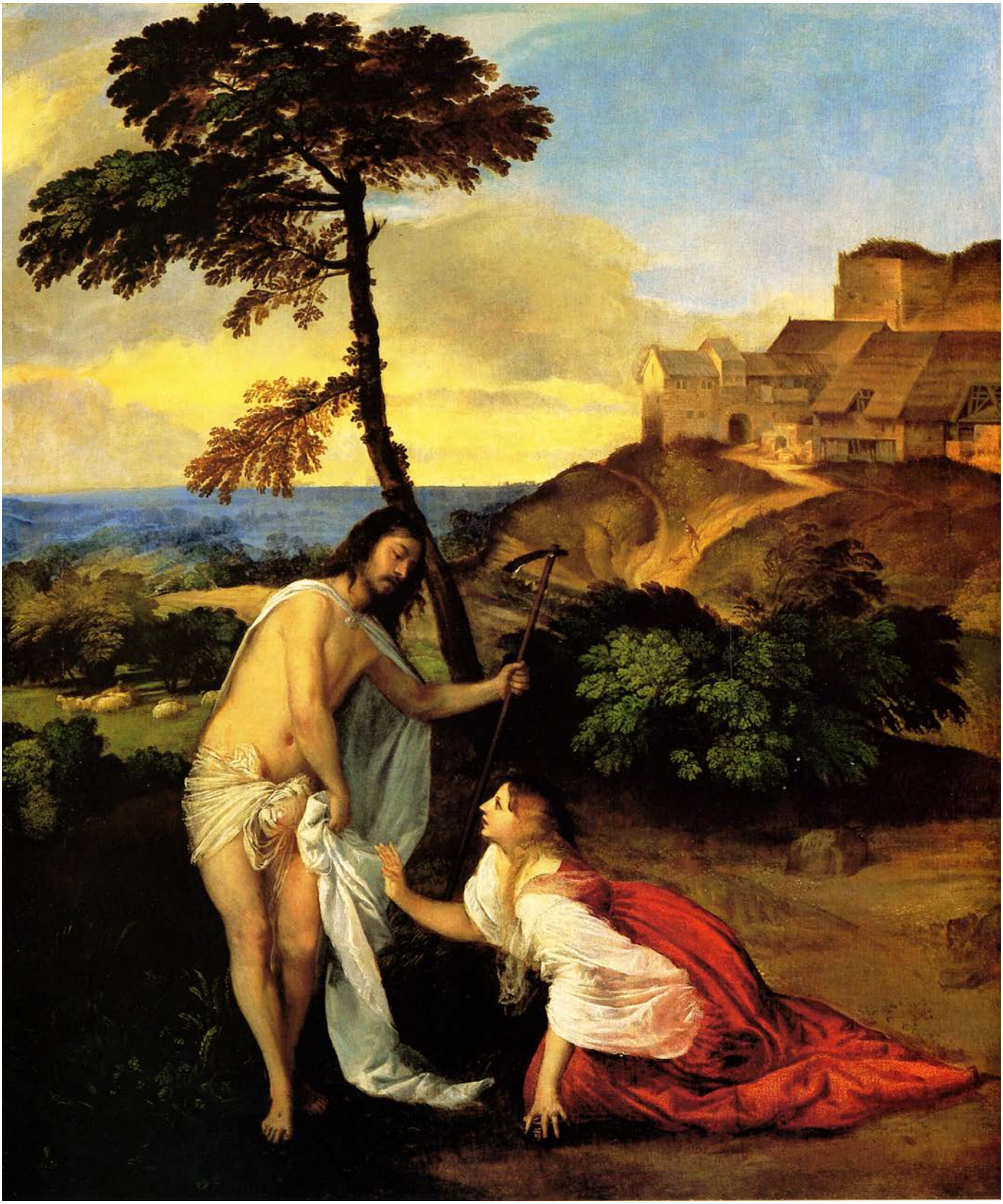


*Figura 232*

TIŢIAN, Noli me tangere, *detaliu, 1511, National Gallery, Londra.*



TIŢIAN, Noli me tangere, *1511, National Gallery, Londra.*

O asemenea interpretare a umbririi şi contrastului devine foarte convingătoare atunci cînd constatăm că pînă şi după asimilarea tehnicii de redare artistică a eclerajului, unii pictori folosesc valorile de strălucire într-un mod ce nu derivă din reguli, ba uneori chiar contravine acestora. James N. Carpenter a arătat că Cézanne separă planurile în spaţiu „printr-o iluminare sau întunecare treptată a planului posterior, acolo unde cele două se suprapun". Utilizînd un exemplu asemănător celui din figura 232, el demonstrează că Tiţian recurgea la aceeaşi tehnică. Foarte izbitoare este întunecarea clădirilor situate imediat lîngă fundalul

cerului, ca şi luminarea construcţiei asemănătoare unui castel din planul posterior, aceasta detaşîndu-se astfel de acoperişuri. Carpenter arată de asemenea că uneori Cézanne întuneca fondul în spatele unei figuri luminate şi rotunjea obrazul unui portret aplicînd un gradient de obscuritate, ceea ce constituie o utilizare „abstractă" a tehnicii perceptuale, şi nu redarea unui efect de ecleraj; el prezintă exemple din Rembrandt şi Filippino Lippi pentru a dovedi că şi în acest sens Cézanne urma o tradiţie. Mai tîrziu cubiştii, aşa cum am menţionat deja, au recurs la gradienţi de strălucire pentru a indica independenţa reciprocă în spaţiu a formelor suprapuse.

Goethe atrăgea cîndva atenţia prietenului său Eckermann asupra unei inconsecvenţe de ecleraj într-o gravură după Rubens. Majoritatea obiectelor din peisaj se vedeau ca iluminate din faţă şi, implicit, ca prezentînd observatorului partea lor cea mai strălucitoare. În mod specific, lumina puternică ce cădea pe un grup de ţărani situat în primul plan contrasta frapant cu un fond închis. Contrastul se realiza însă cu ajutorul unei umbre mari ce cădea dinspre un pîlc de copaci către spectator, contrazicînd celelalte efecte de lumină. „Dubla lumină", comentează Goethe, „este într-adevăr forţată şi, s-ar putea spune, contra naturii. Dar dacă este contra naturii, eu voi afirma totodată că ea depăşeşte natura."

*Rubens – Întoarcerea ţăranilor de la munca cîmpului*

*Simbolismul luminii*

La începutul Renaşterii lumina era încă folosită mai ales ca mijloc de modelare a volumelor. Lumea este luminoasă, obiectele sînt inerent luminoase, iar umbrele se aplică pentru redarea rotunjimii. În *Cina cea de taină* a lui Leonardo putem detecta o concepţie diferită. Aici lumina cade ca o forţă activă, dintr-o anumită direcţie, într-o cameră întunecoasă, dînd trăsături de strălucire fiecărei figuri, pereţilor, ca şi tăbliei mesei. Efectul este împins la maximum în picturile lui Caravaggio şi Latour, care pregătesc ochiul pentru proiectoarele electrice din epoca noastră. Această lumină tăios focalizată animă spaţiul cu mişcări

direcţionate. Uneori ea frânge unitatea corpurilor, trasînd pe suprafeţe linii ce mărginesc întunericul. Ea aţîţă simţul vizual prin contraste violente şi prin desfigurarea jucăuşă a formelor familiare. O comparaţie cu filmele de la Hollywood n-ar fi total deplasată, căci în ambele cazuri impactul razelor orbitoare, dansul umbrelor şi taina întunericului dau fiori tonici nervilor noştri.

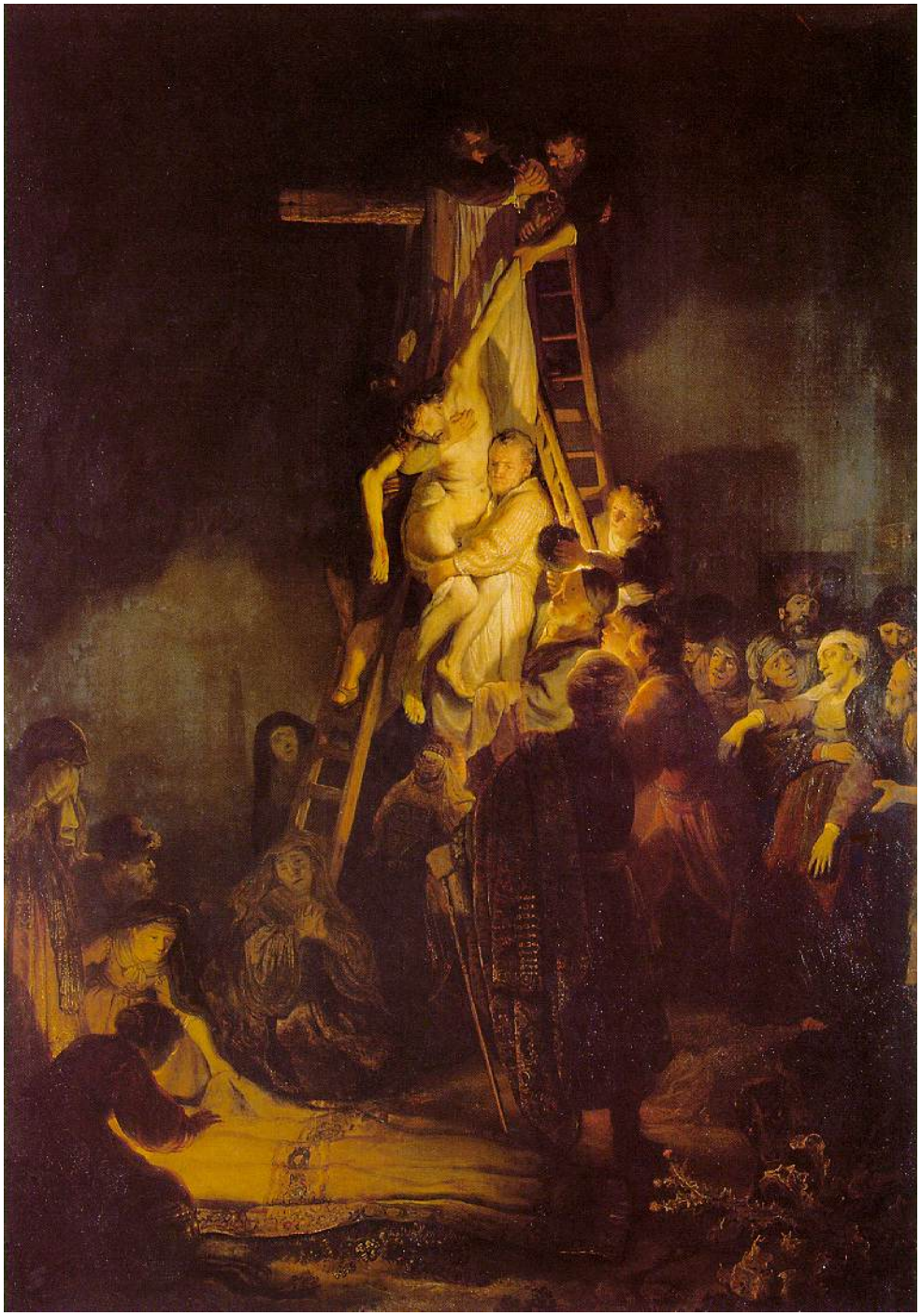
Simbolismul luminii, care îşi găseşte o atît de emoţionantă expresie picturală în opera lui Rembrandt, este probabil tot atît de vechi ca istoria omenirii. Am arătat mai sus că în percepţie întunericul nu apare ca simplă absenţă a luminii, ci ca un principiu contrar activ. Dualismul celor două forţe antagoniste poate fi găsit în mitologia şi filozofia multor culturi — de pildă, în China şi în Persia. Ziua şi noaptea devin imaginea vizuală a conflictului dintre bine şi rău. Biblia îl identifică pe Dumnezeu, pe Hristos, adevărul, virtutea şi mîntuirea cu lumina, iar păgînismul, păcatul şi pe diavol cu întunericul. Influenţa filozofiei neoplatonice, bazată în întregime pe metafora luminii si-a găsit expresia vizuală în folosirea iluminării prin lumina zilei şi prin lumînări în bisericile medievale.

Simbolismul religios al luminii era, desigur, cunoscut pictorilor medievali. Totuşi fondurile de aur, aureolele şi configuraţiile geometrice de stele - reprezentări simbolice ale luminii cereşti - apăreau ochiului nu ca efecte de ecleraj, ci ca atribute strălucitoare; pe de altă parte, efectele de lumină corect observate din secolele XV şi XVI erau în esenţă roadele curiozităţii, cercetării şi rafinamentului senzorial. Rembrandt personifică îmbinarea finală a celor două surse. Lumina divină nu mai este un ornament, ci receptarea realistă a energiei radiante, iar spectacolul senzorial de lumini şi umbre se transformă într-o revelaţie.

*Rembrandt – Familia Sfântă noaptea (1645)*

Tablourile lui Rembrandt ne înfăţişează de regulă o scenă îngustă, întunecoasă, în care raza de lumină poartă mesajul însufleţitor al unui „tărîm de dincolo", necunoscut şi invizibil în sine, dar perceptibil prin puternica sa reflectare. Lumina căzînd de sus, viaţa pămîntească nu se mai află în centrul lumii, ci pe fundul întunecat al acesteia. Ochii trebuie să înţeleagă că lăcaşul omului nu este altceva decît o vale a umbrelor, depinzînd umil de adevărata viaţă de pe înălţimi.

Dacă sursa luminoasă e situată înăuntrul picturii, înţelesul se schimbă. Acum energia dătătoare de viaţă fixează centrul şi întinderea unei lumi limitate. Nu există nimic dincolo de colţurile atinse de raze. Rembrandt a pictat o *Sfîntă Familie* în care lumina pare să se nască din cartea strălucitor luminată pe care o citeşte Maria, luminarea însă fiindu-ne ascunsă. Lumina Bibliei dezvăluie pruncul adormit în leagăn, iar Iosif, ascultînd, este un pitic pe lîngă propria sa umbră impunătoare, proiectată pe zidul din spatele şi de deasupra luminii.



*Rembrandt - Coborârea de pe cruce (1634)*

În alt tablou al lui Rembrandt lumina, şi aici ascunsă, dă strălucire corpului lui Iisus, care este coborît de pe cruce. Ceremonia se desfăşoară într-o lume întunecoasă. Dar lumina, căzînd de jos, subliniază corpul lipsit de vlagă şi insuflă măreţia vieţii unei privelişti de moarte. Astfel sursa luminoasă dinăuntrul picturii ne spune povestea Noului Testament, adică povestea luminii divine ajunsă pe pămînt şi înnobilîndu-l cu prezenţa ei.

În tablourile lui Rembrandt obiectele primesc lumina pasiv, ca influenţă a unei forţe exterioare, dar devin totodată ele însele o sursă de lumină, iradiind activ energie. Luminîndu-se, ele transmit mesajul mai departe. Ascunderea luminării este un mijloc de a elimina aspectul pasiv al celor ce se întîmplă — obiectul luminat devine sursă primară. în acest fel Rembrandt face cărţile sau chipurile să emită lumină, fără a viola cerinţele unui stil pictural realist. Prin acest procedeu abordează el taina centrală a naraţiunii biblice — lumina ce a devenit materie.

Cum obţine Rembrandt luminozitatea sa intensă? Am menţionat deja cîteva din condiţiile perceptuale. Obiectele apar luminoase nu doar în virtutea strălucirii lor absolute, ci depăşind strălucirea medie determinată pentru poziţia respectivă de către cîmpul total. Astfel lucirea stranie a unor obiecte relativ întunecate apare cînd acestea sînt plasate într-o ambianţă şi mai întunecată. În plus, avem luminozitate atunci cînd nu percepem strălucirea ca efect de iluminare. În acest scop umbrele trebuie excluse sau menţinute la minimum, iar lumina cea mai puternică trebuie să apară între limitele obiectului. Rembrandt deseori plasează un obiect strălucitor pe un fond întunecat, îl menţine aproape lipsit de umbră şi luminează parţial obiectele din jur. Astfel, în *Cununia lui Samson,* Dalila tronează ca o piramidă de lumină în faţa unei perdele întunecate, iar reflecţia splendorii ei se vede pe masă şi pe figurile din jur. La fel, într-un tablou cu *Găteala Betsabeei,* trupul femeii este reliefat de o lumină puternică, pe cînd ambianţa, inclusiv cele două fecioare ce o slujesc, rămîn în obscuritate.

Lucirea se asociază de asemenea cu lipsa texturii superficiale. Obiectele par opace şi solide datorită texturii, care stabileşte suprafaţa frontală. La un obiect lucitor privirea nu se opreşte într-un asemenea înveliş. Limitele lui nu sînt clar definite pentru ochi. Ca să folosim cuvintele lui David Katz, un asemenea obiect are „culoare peliculară" şi nu „culoare superficială". Lumina pare să-şi aibă izvorul în obiect la o distanţă indefinită de privitor. Rembrandt intensifică luminozitatea acordînd puţine detalii zonelor de strălucire maximă. Caracterul nedefinit al suprafeţei exterioare dă obiectelor lucitoare o calitate transfigurată, imaterială.

În sens mai didactic, eclerajul tinde să îndrume atenţia selectiv, conform înţelesului urmărit. Un obiect, chiar dacă nu e mare, poate fi singularizat, prin aceea că este viu colorat sau plasat în centru. Tot astfel trăsăturile secundare ale subiectului pot fi atenuate după plac. Totul se petrece fără „intervenţii chirurgicale" care ar afecta inventarul subiectului însuşi. Un anumit aranjament de dansatori pe o scenă poate fi interpretat de public în moduri diferite, potrivit cu schema iluminării. Rembrandt recurge permanent la acest mijloc de interpretare, fără a-i păsa prea mult de o justificare realistă a efectului.

*Rembrandt - Cununia lui Samson (1638)*

*Rembrandt - Găteala Betsabeei (1643)*

În *Coborîrea de pe cruce* menţionată mai sus, o lumină strălucitoare cade pe Maria, pe cînd figurile de lîngă ea rămîn relativ întunecate. Sau vedem mîinile lui Samson puternic luminate — cu ajutorul lor el explică nuntaşilor o ghicitoare —, dar faţa lui rămîne în obscuritate, căci contribuţia ei este secundară. Înfăţişîndune episodul cu Putifar, Rembrandt traduce învinuirile femeii în limbaj vizual, proiectînd lumina cea mai puternică asupra patului (figura 224).

În stilurile picturale care nu cunosc iluminarea, caracterul expresiv şi simbolic al strălucirii şi obscurităţii este redat prin calităţi proprii obiectelor. Moartea poate apărea ca o figură îmbrăcată în negru, iar albeaţa crinului poate reprezenta nevinovăţia. Dacă se foloseşte iluminarea, lumina şi umbra tind să preia sarcina redării acestor elemente de atmosferă. Găsim un exemplu interesant în *Melancolia*, o gravură de Dürer. Tradiţional, melancolicul era înfăţişat cu faţa neagră, deoarece se presupunea că o închidere la culoare a sîngelui —cuvîntul „melancolie" înseamnă literal „fiere neagră" — provoca deprimare sufletească. Dürer îşi plasează femeia sa melancolică cu spatele spre lumină, astfel că faţa rămîne în umbră. În acest mod obscuritatea feţei este măcar parţial justificată prin absenţa luminii.

*Albrecht Dürer - Melancolia*

Pentru pictorul realist metoda are avantajul de a da unui obiect acel grad de strălucire ce convine scopului artistic, fără a afecta aspectul lui „obiectiv". Pictorul poate întuneca un obiect alb fără ca prin aceasta să ne sugereze că obiectul e întunecat în sine. Procedeul este folosit frecvent în gravurile lui Goya. Şi în arta filmului iluminarea din spate serveşte la a da unei figuri calitatea sinistră a obscurităţii. Senzaţia stranie obţinută astfel rezultă în parte din faptul că figura întunecată nu este pozitiv vizibilă ca un corp solid, material, cu o textură superficială observabilă, ci doar negativ, ca obstacol în calea luminii, nefiind rotund sau tangibil. E ca şi cum o umbră s-ar mişca în spaţiu ca un personaj.

Cînd obscuritatea e atît de profundă încît creează un fond de neant negru, privitorul are impresia frapantă că obiectele ies dintr-o stare de inexistenţă şi se întorc, probabil, în ea. În loc să prezinte o lume statică cu un inventar constant, artistul înfăţişează viaţa ca un proces de apariţie şi dispariţie. Întregul este doar parţial prezent, la fel ca şi majoritatea obiectelor. O parte dintr-un personaj poate fi vizibilă, pe cînd restul e ascuns în întuneric. În filmul *Al treilea om,* protagonistul misterios rămîne nevăzut în cadrul unei uşi. Doar vîrfurile pantofilor reflectă lumina unei lămpi de pe stradă, iar o pisică îl descoperă pe străinul invizibil şi adulmecă ceea ce publicul nu poate vedea. Existenţa înfricoşătoare a lucrurilor ce se află dincolo de raza simţurilor noastre, exercitîndu-şi totuşi influenţa lor asupră-ne, este reprezentată cu ajutorul obscurităţii.

Obiectele picturale dispar nu numai în întuneric, dar şi în albeaţă. În peisajele extrem-orientale, şi mai ales în tehnica *haboku* („stropire cu cerneală") a pictorului japonez Sesshu, vedem munţi ale căror poale sînt învăluite în ceaţă. Ar fi foarte greşit să spunem că în asemenea cazuri „imaginaţia completează" ceea ce a omis artistul. Dimpotrivă, înţelesul imaginii depinde tocmai de spectacolul obiectelor ce apar din nefiinţă, dobîndind forme tot mai articulate pe măsură ce se înalţă spre culme. Masivitatea bazei muntelui este înlocuită paradoxal prin uşurimea diafană a mătăsii sau hîrtiei albe, care acţionează ca figură mai curînd decît ca fond, părînd totuşi imaterială. Astfel cele mai gigantice formaţiuni terestre se transformă în simple apariţii.

În sfîrşit, trebuie să amintim aici două reinterpretări moderne ale eclerajului în pictură. Impresioniştii au atenuat diferenţa dintre lumină şi umbră şi au estompat conturul obiectelor. De asemenea ei au înlocuit varietatea de texturi realiste cu calitatea superficială uniformă realizată prin tuşe mărunte, care fac ca diferenţele materiale dintre ziduri, copaci, apă şi cer să se stingă în uniformitate. Toate aceste tehnici tind să înlocuiască iluminarea corpurilor solide cu o lume de luminozitate imaterială. Efectul este deosebit de puternic în poantilism — forma extremă a impresionismului. Aici unitatea picturală nu este obiectul reprezentat. Pictura constă din puncte autonome, fiecare din ele avînd o singură valoare de strălucire şi culoare. Se exclude astfel şi mai categoric conceptul unei surse de lumină externe, conducătoare. În schimb, fiecare punct este propria sa sursă luminoasă. Pictura seamănă cu un panou de becuri strălucitoare, fiecare la fel de puternic şi independent de celelalte.

*Sesshu Tree – Peisaj (sec. XV)*

*Figura 233a*

Într-un mod foarte diferit, pictori ca Georges Braque au depăşit iluminarea nu creînd un univers de lumină, ci retransformînd obscuritatea umbrelor într-o proprietate a obiectului. Figura 233 *a* înfăţişează schematic o imagine antagonică, la care negrul şi albul participă ca parteneri egali. Nu ştim dacă vedem o sticlă neagră puternic luminată din dreapta sau o sticlă albă parţial umbrită. Vedem un obiect plat, dematerializat, independent de orice sursă exterioară şi menţinîndu-şi unitatea precară împotriva contrastului puternic al celor două valori de strălucire extreme. Străvechea interacţiune a forţelor luminii şi întunericului pune aici stăpînire pe obiect, în care conflictul dintre unicitate şi dualitate creează o mare tensiune dramatică — ciocnirea a două contrarii într-o uniune nerealizată.

*Figura 233 b*

Lumina şi umbra nu mai sînt aplicate obiectelor, ci chiar le constituie, în copia după *Pictorul şi modelul* de Braque (figura 233 *b),* porţiunea întunecată a femeii este subţire, mărginită de multe concavităţi, prezentînd activ profilul feţei şi întinzînd spre înainte braţul. Partea luminată este mare, rotunjită de convexităţi, într-o poziţie frontală mai statică şi ascunzîndu-şi braţul. La bărbat predomină porţiunea

întunecată, cea luminată nefiind decît o extindere a conturului posterior subordonat. Ambele personaje sînt încordate, în sine ca şi în relaţia lor reciprocă, datorită antagonismului forţelor contrastante, care reflectă o interpretare modernă a comunităţii şi minţii omeneşti.

*Braque - Pictorul şi modelul(1939)*